总　目

前言……（1）
影片析文目录……（1）
1916年　《党同伐异》……（4）
1925年　《战舰波将金号》《淘金记》……（7）
1926年　《母亲》……（14）
1933年　《瑞典女王》……（18）
1934年　《神女》……（22）
1937年　《马路天使》……（26）
1939年　《关山飞渡》……（30）
1941年　《公民凯恩》……（33）
1947年　《一江春水向东流》……（38）
1948年　《小城之春》……（42）
1950年　《罗生门》……（46）
1952年　《西鹤一代女》《活下去》……（51）
1954年　《后窗》……（59）
1957年　《野草莓》《雁南飞》……（63）
1959年　《林家铺子》《广岛之恋》《士兵之歌》
　　《四百下》《精疲力尽》……（72）
1960年　《裸岛》……（89）
1961年　《去年在马里安巴德》……（92）
1962年　《一年中的九天》《伊万的童年》《阿拉
　　伯的劳伦斯》……（96）

1963年 《农奴》《早春二月》《八部半》《鸟》…… (109)
1964年 《红色沙漠》…… (125)
1965年 《音乐之声》…… (129)
1966年 《安德烈·鲁勃廖夫》《穿越欧洲的特快列车》 …… (133)
1967年 《邦尼和克莱德》《毕业生》《放大》…… (142)
1968年 《Z》《罗斯玛丽的婴儿》…… (154)
1970年 《巴顿将军》…… (162)
1971年 《魂断威尼斯》…… (166)
1972年 《呼喊与细语》《资产阶级审慎的魅力》…… (171)
1973年 《要热爱人》…… (180)
1974年 《对话》…… (185)
1975年 《飞越疯人院》…… (189)
1976年 《花边女工》《出租汽车司机》《愿望树》…… (194)
1977年 《星球大战》…… (206)
1978年 《奇怪的女人》《猎鹿人》…… (210)
1979年 《月亮》《幻觉》《克雷默夫妇》《秋天的马拉松》《现代启示录》《玛丽亚·布劳恩的婚姻》《铁皮鼓》 …… (218)
1980年 《远山的呼唤》《名誉》《莫斯科不相信眼泪》《最后一班地铁》 …… (246)
1981年 《金色池塘》《法国中尉的女人》…… (261)
1982年 《城南旧事》《两个人的车站》…… (269)
1983年 《风柜来的人》《卡门》《幼儿园》《圣诞快乐,劳伦斯先生》《楢山节考》《稻草人》…… (277)
1984年 《黄土地》《天国的车站》《鸟人》《美国往事》《战地浪漫曲》《得克萨斯州的巴黎》…… (302)
1985年 《野山》《黑炮事件》《似水流年》《走

出非洲》《阿基米德后宫的茶》《乱》《蜘蛛女之吻》 …… (328)
1986年 《盗马贼》《小信差》《野战排》…… (353)
1987年 《老井》《红高粱》《芙蓉镇》《末代皇帝》《被遗忘的长笛曲》 …… (364)
1988年 《人鬼情》《天堂电影院》《危险的交往》《基督最后的诱惑》《谁陷害了兔子罗杰》…… (383)
笔画索引…… (405)
参考书目…… (408)

前　言

今天，就是现在，抄写得工工整整的一厚摞书稿放在我面前的写字台上了。望着它，我心头不禁涌起许多滋味：是喜悦，是疲倦，是欣慰，是惆怅？说不清，也许永远也说不清。只觉得自己好像是坐在山坡上的一个建筑师，凝视着他设计出来的一片楼群；好像孩子呆呆看着和伙伴们搭起的积木；好像母亲望见远方归来的风尘仆仆的儿子；又好像草原上的牧羊人，定定地远眺天边云层里的一抹霞光。是的，望着这些书稿似乎什么都说不出，只是独自静静地沉思……

在北京电影学院读书的各专业的本科生四年间大约可观摩1000部影片，其中半数是通过录相片观摩，这是近几年教学改革中一项非常可喜的变化。可是学生手中几乎没有任何关于影片的文字资料，他们多半是把先生讲的内容记到笔记本上。

老师要给学生讲如何赏析影片，讲中国电影史、外国电影史和各种专业课，这些课都离不开观摩影片或通过影片进行研究。说实在的，老师手里也缺少系统的文字资料，所以每位老师备课都要花大量时间查阅资料，多少宝贵光阴都浪费在不必要的重复劳动上！

面对教与学的上述困难，我才产生编这部书的念头。这个想法一经说出，立刻得到老师们的赞许及院领导的支持。自然也有

个别同志说，介绍电影和电影故事的书不是有了吗！有些电影故事后边也附有简单的小资料等等。这种小册子确实有一点儿，但是这部《通向电影圣殿》并非那样的书。它不仅提供了可靠的史料，最重要的它是一部有相当学术价值的著作，也是对爱森斯坦、普多夫金、卓别林、福特、夏衍、蔡楚生、格布里罗维奇、莱兹曼、黑泽明、安东尼奥尼、罗姆、格拉西莫夫、雷乃、布努埃尔、伯格曼、绍拉、库布里克、法斯宾德、文德斯、大卫·里恩、希区柯克、科波拉、特吕弗、新藤兼人、斯通、塔尔柯夫斯基、费里尼、戈达尔、施隆多夫、今村昌平、维斯康蒂、贝尔托卢奇等众多大师的代表作的一次介绍与研究，而且读者从每篇文章中都可以发现作者独到的视点与独特的分析。这里每一篇都是由史料、故事概要及学术性分析三个部分构成，或者说将史料性、大众性与学术性集于一身。众所周知，写3000字的赏析文章比写长篇大论的东西要更加困难。虽然这不是写诗，但几乎要用诗一般精炼的语言，因之写起来比预想的要费时费力。老师们为了雕刻每一篇文章，几乎一整个暑假没有休息。可以说这部书是文学系10位撰写者心血的结晶。

我不想叙述在一文不名的条件下，耕耘者耕作的日日夜夜；也不想说一次次查找史料的艰难，因为我们都清楚，我们做的是一件值得为之付出艰辛劳动的有意义的事情。这部书不仅为北京电影学院师生迫切需要，而且这些影片的录相带已经走进各文科大学的课堂，走进了各文化单位，甚至部分地走进了家庭。所以这部书也将为进行创作与教学的许多朋友们所需要，当然，它还兼有普及电影文化的作用。如果每个有文化的家庭里，每位电影爱好者的案头上都有这部书，那么本书作者会感到最大的欣慰。

我十分感谢和我一起参加此书撰写的朋友们，他们是文学系里思想敏捷、才华出众的部分中青年教师，没有他们的努力与贡

献，这部书是不可能问世的。我还要感谢学院影视中心的朋友们，尽管我们对电影比较熟悉，但有些是从前看过的，为了保证书的质量，他们将100部影片的录相带又专场给我们放映了一遍。

学院图书馆长吕世平知道此书急需大量剧照作插页时，正要赴外地开会，他立即将此项任务交给馆员郑涛。后者花了三天时间从中文和各种外文画册中选了近百幅剧照。接着在著名摄影师潘益坤指导下，由吕裕洲将它们拍摄下来。我很感谢他们的热情支持。

最后，我希望这部书能成为我院师生及广大读者的朋友，一个你们喜欢的朋友，一个对你们有帮助的知心朋友。

王　迪

1991年12月

1916年

党同伐异

(INTOLERANCE)

美国联美影片公司1916年出品
编剧：格里菲斯
导演：格里菲斯
摄影：比莱·皮采尔
　　卡尔·布朗
主要演员：丽莲·吉许（饰摇摇篮的女人）
　　罗伯特·哈隆（饰男孩）
　　萨姆·德·格拉斯（饰企业家）
　　约瑟芬·克劳威尔（饰法国女王梅迪希斯）
　　密里安·古柏（饰被弃女子）

本片分为四个片断和一个插曲。

一、母与法：四个片断中最重要的，并且是唯一的当代题材。一个工人在工人运动中被警察逮捕，并被误当作一名要犯。他的家属为他的释放奔走，并在他临被处决之时，得到了州长签署的特赦令，从而解救了他。

二、耶稣的受难：概括地叙述了耶稣生平中有代表性的几件事，特别是详细讲述了犹太长老促使罗马军人将他逮捕，并最终送他上十字架的经过。

三、圣一巴尔特雷米的屠杀：十七世纪的一位法国国王，在他笃信天主教的母亲的敦促和压力下，在圣一巴尔特雷米节的夜晚，开始了对新教徒的大屠杀。

四、巴比伦的陷落：在古巴比伦王国，一个野性的山女来到首都，爱上了王子。这时，波斯军队大举入侵，国王号召人民动员起来，击退了敌人。但在战斗之前，人们曾在对爱与生殖之神和对太阳神的崇拜上发生了冲突。胜利之后，人民又认为是前者帮助了他们，就为爱神举行了盛大的崇拜仪式。国王特许了他们的活动。太阳神的祭司们认为人民的错误是不可饶恕的，并决定为了他们的神牺牲巴比伦。山女得知祭司已经向波斯人出卖了巴比伦，就去解救她的王子，但他们并未能够使王国逃脱灭亡的厄运。

五、插曲：一个妇女摇着摇篮。

格里菲斯是美国电影早期的著名导演，对开发电影叙事功能贡献很大。他在完成了划时代的伟作《一个国家的诞生》之后，就着手准备《党同伐异》，为此筹集了大量资金，才得以完成这部默片巨制。而本片在商业上的失败，又使格里菲斯一蹶不振，此后再也没有能力拍摄高成本片。

看《党同伐异》，首先应当注意的仍然是叙事方法。影片共有四个片断，片断相互之间除了经过细致抽象才能得到的主题的相近外，毫无联系。但格里菲斯分明认为它们之间关系密切。为使这一相通之处更为明显，他安排了那个插曲，作为主题的直接表露。这一插曲经常出现在各个片段相互转换之处。

但是，《党同伐异》并非集锦片，不是一个片断结束后再接另一个，而是将几个故事穿插起来，并不停地在转换处使用摇摇篮的镜头。这样，我们在影片开始就看到一个又一个故事的开头，接下去看到他们各自的发展，最后是各个结局。

本片的剪辑有两类，第一类是与格里菲斯在《一个国家的诞生》中完善起来的、经典的有效纵向叙事手法一脉相承的普通故事的

剪辑；另一类是比较古怪、没有明显剪辑规律可循的平行剪辑。

第一类就是统治了从格里菲斯开始，直到今日仍然盛行的传统手法。格里菲斯自称是从狄更斯那里学到的对场面和段落的有效叙述，即从全面的交代到进入细部，介绍进入场面的各种势力及其关系，并用一个个剪接流畅的镜头清晰地讲述事情的发展，同时逐渐加快剪接的节奏，最后到达结局。《党同伐异》的四个片断孤立看来，主要是依循了这种剪接。最明显的是“母与法”段落里丈夫（工人）与妻子的场面及“巴比伦的陷落”中山女进城闹事直到邂逅王子的段落。应当承认，直至今日，让观众迅速明白一件事情的发展经过，或认清一个复杂的场面，这种剪辑仍是最为便捷的方法。进入商业渠道的大量影片，无论后人作了如何大的场面调度，如何运用复杂的长镜头，跳切省略的时空如何辽阔，它总还有一些传统的、格里菲斯式的完全以叙事为目的的剪辑的影子。因为这类剪辑的衔接点明了清楚，前后镜头之间的关系也很明确，无论在视觉上还是在情绪衔接上都顺从观众的心理。这种以流畅剪辑为中心的叙事，以叙事为主体的影片是好莱坞的精华，至今仍统治着世界影坛。

在这种方法之外，格里菲斯还发展了一种被称为“平行蒙太奇”的剪辑方式，如那有名的“最后一分钟营救”。这虽不是格里菲斯的首创，但他通过自己长期的大量的实践完善了这些方法，并使它们普及起来。这种方法的来源或最初实践是在追逐场面中，不在一个镜头中表现追逐者和被追逐者双方，而是用两个镜头对双方分别予以介绍，当然仍要保持它们两者之间关系的清晰。如运动方向的一致、相差多少距离。格里菲斯在此片之前就运用过这种手法。他安排善良、美丽、柔弱的一方被粗暴的恶势力逼迫或围困，而勇敢的人正在去解救前者的途中。这样的场面一般是段落或全片的高潮戏。

总之，尽管格里菲斯自《党同伐异》之后，一蹶不振，但他对世界电影艺术的发展所做出的贡献是不可磨灭的。

1925年

战舰波将金号

（Бронносец《Потёмкин》）

苏联国立中央照像电影企业公司（第一厂）1925年出品
编剧：谢尔盖·爱森斯坦
　　尼娜·阿加疆诺娃
导演：谢尔盖·爱森斯坦
摄影：爱杜阿尔德·基赛
主要演员：亚历山大·安东诺夫（饰华库林楚克）

故事发生在1905年沙皇统治下的俄国。波将金号战舰是帝俄海军的骄傲，可是一连数日，水兵伙食粗劣，甚至长了蛆的肉也上了菜碟。一些水兵抱怨伙食太差，竟被军官下令处死，终于引起了水兵的哗变。执行队拒绝服从军官的命令，掉转枪口，严惩沙皇海军的军官们。

水兵华库林楚克的尸体停放在敖德萨港，人们纷纷前来悼念他。在他胸前写着一行字："为了一勺汤"。前来给波将金号战舰送给养的小船从四面八方驶来，整个城市都与起义的波将金号战舰站在一起。

突然，敖德萨阶梯上的枪声响了，沙皇军队用密集的排射驱散手无寸铁的群众；一个婴儿的睡车从台阶上滚落下来；军人们的皮靴踏了过去；又是一排排的扫射；人们四散而逃……

战舰波将金号开炮了！它穿过沙皇的层层舰队，胜利地驶向大海。

苏联蒙太奇学派的电影理论家、电影导演谢尔盖·爱森斯坦于1925年执导的影片《战舰波将金号》常被誉为“有史以来最伟大的影片”。在这部放映时间仅为70分钟的影片里，竟然有一千三百四十六个镜头！它充分表达了爱森斯坦的有关正、反、合题、韵律、节奏、色调的蒙太奇思想。这一世界电影史上的辉煌杰作，为后来的电影工作者留下了宝贵的经验。

1925年，苏联政府决定拍摄一部关于纪念1905年革命的影片。编剧尼娜·阿加疆诺娃创作出电影剧本《1905》年。爱森斯坦看到敖德萨阶梯一段戏后改变了计划，他只采用了“波将金号”战舰起义这一插曲，用以代表整个1905年的革命。虽然1905年的革命失败了，但它预示着1917年革命的胜利。

“冲突”原则是爱森斯坦蒙太奇的核心。在阐述他的蒙太奇理论与普多夫金的蒙太奇理论的区别时，爱森斯坦总结道：“普多夫金的主张是：蒙太奇只是镜头的组合……我主张：蒙太奇是冲突，由两个元素的冲突迸发出概念。”

《战舰波将金号》的冲突首先体现在它的命题中。影片由五个部分组成：(一) 人和蛆；(二) 甲板上的戏剧性场面；(三) 死者激发人们；(四) 敖德萨阶梯；(五) 与舰队相遇。第一部分是人和蛆的对比；第二部分是镇压与反抗的对比；第三部分是沉思哀悼与愤怒抗议的对比；第四部分是联欢与屠杀的对比以及第五部分中不安的期待与欢庆胜利的对比。所有这些无一不传达出爱森斯坦将不同性质的“正题”与“反题”相冲突，以建立一个新的概念“合题”所作的设计与努力：“命题（抽象概念）内部的冲突——在字幕的辩证法中阐明自身——在镜头内的自身运动中形成自己的空间形式——在蒙太奇中越来越强烈的爆发——在不同镜头之间发生冲突。”爱森斯坦出色地运用了自黑格尔到马克思、恩格斯的

辩证论的新的哲学方法，创造了崭新的艺术王国。

《战舰波将金号》的剧作设计有一种惊人的有机严整性。贯穿全片的五个部分都在同一主题下，以相反的两条动作线或情绪线发展、延伸。而这五个部分的排列，又依据了“黄金分割律”的原则。即戏剧发展的低潮与高潮，零点与顶点分别以2∶3与3∶2为界，在影片中这两个端点的代表段落分别是华库林楚克的葬礼和战舰波将金号上的升旗。作为一个从理工科转向艺术的青年爱森斯坦，以一种严谨、科学的态度进行艺术创造：“我是一个受国民机械工程及数学训练的人，当我接触电影的时候，便会跟装备一个农场或水利系统一样，我的态度一定是全然地利用价值的、理性的、物质的观点为出发点”。爱森斯坦对“黄金分割律”的应用，不仅体现在五个部分的整体构思上，也体现在每个部分的结构中。即影片每个部分的情绪转折点均以2∶3和3∶2为分界。

最令人难以忘怀，也是被世界电影工作者倍加赞誉，评述最多的段落，是影片的第四段落“敖德萨阶梯”。在这一段落中，各种形式的冲突与蒙太奇方法达到了炉火纯青的程度：人体运动与机械运动；混乱的运动（人群）与有秩序的运动（士兵）；向下的运动与向上的运动；全景的运动与特写的运动此起彼伏，一浪高过一浪。为了突出沙皇军队的残忍和血腥的屠杀，爱森斯坦有意将集体动作时间进行了延时性剪辑，从2分钟延长至10分钟。在事件的描述中，不断插入细节描写与重复性剪辑，面对灭绝人性的沙皇士兵，怀抱婴儿的勇敢妇女、倒在血泊中的孤弱群众以及那只滑落的婴儿车深深地铭记在人们的心中。爱森斯坦打破了逻辑，扩展了时间，选用了无数“刺激人的瞬间”实现了他的“杂耍蒙太奇”（“引力蒙太奇”）的理想，为世界银幕留下了一颗绚烂多彩、熠熠生辉的瑰宝。

这部影片1925年12月与苏联观众见面时，莫斯科大剧院里一片欢呼声。此后，影片又先后在柏林、伦敦、阿姆斯特丹、纽约、巴黎等地放映，受到世界各国人民的喜爱与赞誉。1958年在布鲁

塞尔，来自世界26个国家的117位电影史学家投票推举“世界电影史上最美妙的影片”，《战舰波将金号》以100票的绝对优势夺取了这一桂冠。

淘 金 记

(THE GOLD RUSH)

美国卓别林电影制片厂1925年出品
编剧：查尔斯·卓别林
导演：查尔斯·卓别林
摄影：罗利·托塞罗，贾克·威尔逊
主要演员：查尔斯·卓别林（饰查理）
麦克·斯温（饰吉姆）
乔治亚·海尔（饰乔治亚）

在阿拉斯加一望无垠的雪野上，流浪汉查理同一大群采金者一道走向山隘。他在大风雪中走进一家孤立的小农舍，房主、采金者拉尔逊接待了他。大胖子吉姆也想进入房子，与拉尔逊发生了冲突，并迫使拉尔逊同意他留下。

饥饿迫使拉尔逊去外边找东西吃。查理则同吉姆分食他煮的皮鞋，他吮鞋钉如吮鸡骨头般仔细。饥饿的吉姆在幻觉中把查理看成一只鸡，险些将他杀死。

拉尔逊想独占吉姆金矿，将吉姆打昏，自己却不留神摔下山涧身死。吉姆失去了对金矿的记忆。查理来到一个小城内，爱上了一个美丽的姑娘乔治亚，姑娘却爱着一个风流英俊的采金者杰克·卡墨隆。查理在几番追求终成泡影之后，忽然又遇到吉姆。他帮吉姆找到吉姆忘却了地点的金矿，吉姆将财产分他一半。

查理成了百万富翁，在轮船上与少女乔治亚不期而遇，有情人终成眷属。

卓别林在拍摄这部影片之前曾拍摄过一部名叫《巴黎一妇人》的正剧片。他本来想改弦更张，以实现他以严肃的悲剧方式表达自己对人生看法的夙愿，但《巴黎一妇人》却成败参半，这就迫使卓别林重操旧业，回到他如鱼得水的喜剧天地中来，拍了这部《淘金记》。

卓别林一贯认为“悲剧和喜剧实际上是不可分的”。从某种意义上说，悲剧意识几乎是他喜剧的灵魂。他所给人的那些“含泪的笑”中都渗透着悲剧性。《淘金记》再次向我们证实了这一点。

这部影片的构思依据一个真实事件：十九世纪在阿拉斯加的一批采金者粮食吃完了，最后只好吃皮鞋度日。仅就这个素材来看，完全是一个悲剧色彩很浓的事件，卓别林却选择它来搞一部喜剧。其实，卓别林的作品所选择的题材大都是一些悲剧材料，例如《寻子遇仙记》、《凡尔杜先生》、《漫游者》、《摩登时代》、《城市之光》等等。这首先向我们表明了卓别林有他自己独特的选材原则。他的影片之所以能有别于浅薄的昙花一现式的喜剧，而成为不朽的艺术，与这些原则不无关系。

首先，喜剧若想获得广大人民的喜爱就必须富有时代气息，它所表现的事件和人物都应是人们熟悉和有切身体验的。这样它才能沟通心灵，引起会心的笑。《淘金记》似乎是个十九世纪的故事，却具有强烈的现实性。二十世纪二十年代，美国经历了一场经济大萧条，此后很多年里，大萧条的阴影一直笼罩着人们的心灵。《淘金记》一开始就展现了阿拉斯加大风雪中的灾难，饥寒交迫不仅逼得人们啃皮鞋，而且弱肉强食。这种灾难是当时每一个美国人（尤其是穷人）都非常熟悉的，人们能从阿拉斯加的故事里看到自己，看到自己熟悉的人。

卓别林另一个成功的秘诀在于作品的通俗性。这位喜剧大师

最主要的经验就是对广大观众的心理了如指掌，他能准确地知道在何种情境下观众会捧腹大笑或是感动落泪。他的影片总是以任何人都可以看懂的方式进行叙事，娓娓而谈，平易近人。对于卓别林来说，观众是真正的朋友，他是在用心灵弹奏一首抒情喜剧的“小夜曲”。所以他从不在影片中作“先锋”式的学问，也不摆出一副教师爷的嘴脸。他甚至不希望直接地表现出自己的好恶，而是将自己对生活的全部理解、嘲讽、颂扬、批评都溶化在对人物性格和命运的描写之中。他总结说：“熟悉人的本性是一切成功的基础。”“要想使观众发笑，并不需要知道什么特殊的秘密。我的全部秘密就在于：我过去和现在都一直在研究人，因为没有人，我什么目的也达不到。”他的这种对喜剧灵魂的准确把握，也体现在《淘金记》里。

查理是个矮小的、贫穷的、孤立无援的小人物。与那些描写开发西部的美国的“光荣往昔”的作品中的英雄们相比，查理算不得什么。但正是这个滑稽可笑的小人物的性格中有很多令人回味和值得崇敬的东西。他在严酷的环境面前，总是保持着人的尊严；哪怕吃皮靴，也吃得那么从容，有条理。他从来不像生活中的某些软骨头，俯匐在别人面前乞求怜悯。相反，他在任何有钱有势的人和威武有力的人面前都丝毫没有自卑感，而是在精神上保持着人格的平等。他不认为爱上美丽的姑娘乔治亚是“癞蛤蟆想吃天鹅肉”。相反，他认为自己和那位富有、英俊的采金者在追求美的方面是平等的。使他感到伤心的不是自己的贫穷矮小，他只是在别人轻看自己时才感到窘迫。例如他邀请乔治亚和她的女友们来参加他的圣诞夜宴，可是那些人都一面暗中嘲笑他，一面接受了邀请，而且一出门就把这事忘光了。剩下查理在家，他高兴得手舞足蹈，把枕头抛向空中。绒毛和羽毛在空中飞舞，从头到脚都沾满了绒毛。就在这时，乔治亚回来拿丢在这里的手套，眼前的景象使她感到很窘。她走后，查理感到很难受，不是为了别的，而是不愿意让自己心爱的人看轻了自己。

在那个崇拜金钱和以势欺人的社会环境里，查理才是个值得人们崇敬的英雄，因为他无时无刻不在与那种人人习以为常的世俗观念进行抗争，他把人格看得高于一切，当大胖子吉姆找到他，表示愿以一半财产的代价请他带路时，他却迷醉于自己的爱情之中，连黄金也难以引发他的兴趣，以至于吉姆不得不强行把他架走。

观众肯定会因为这个小人物在对自己不利的环境中努力保持人格的尊严而感到可笑。但这些笑声将提醒他们自己去看到生活中的不协调，从而反省处于同样境遇中的自己。

美国人也许是一个过于浪漫的民族，这种民族性格使人们不愿意正视赤裸裸的现实。于是好莱坞为了讨好这种心理，常常编织一些“大团圆”式的结尾。然而卓别林却不这样。他虽然力求与观众保持一种亲近关系，却又拒绝廉价地取悦于观众。卓别林在这方面与他的流浪汉查理一样，把人格和艺术家的尊严看得更重。查理最终获得了乔治亚的爱情，但这不是由于他成了百万富翁。由于记者们要求他穿上从前的破衣烂衫拍照，他又不慎在摆姿势的时候掉进三等舱里，这才遇到乔治亚。而乔治亚在一番经历之后，终于认清了杰克不值得信赖的人品，转而敬重查理真挚的爱情、朴实的人格，充满乐观的生活态度。所以当轮船服务员把查理误认为是无票乘客的时候，她赶忙从小皮包里掏出钱来替他买票。这样的结局与“大团圆”相去甚远，因为这里仍坚持着对美好人性的讴歌和对以衣冠取人的世俗观念的批判。

可见，喜剧贵通俗却忌庸俗，“通俗”与“庸俗”之间不仅仅是个艺术手法和分寸感的问题。它首先是个艺术家的品格问题。前者热爱的是观众，后者热爱的是观众兜里的钱，正因为如此，《淘金记》才显出一种优美高雅的气质。

《淘金记》在世界范围内获得了巨大的成功，它是《每日影讯报》公布的当年美国10部最佳影片中的第一名。

1926年

母　亲

（Мать）

俄罗斯国际工人救济委员会影片公司1926年出品
根据高尔基的同名小说改编
编剧：扎尔赫依
导演：普多夫金
摄影：格洛夫尼亚
主要演员：薇拉·巴拉诺夫斯卡娅（饰母亲）
尼古拉·巴塔洛夫（饰儿子）

本世纪初，工人的妻子——母亲忍受着酗酒、粗暴的丈夫与贫穷生活的折磨。丈夫因酗酒死后，她将全部希望寄托在儿子身上。但儿子巴威尔却走上了一条陌生的道路，他投身了革命。当军警冲入她家中时，愚昧的母亲被警官欺骗，竟交出了儿子的传单。警察们搜去了传单，逮捕了巴威尔。母亲猛醒了，她开始和革命者走到一起。她利用探监之际，为儿子传递消息，告诉他们在大罢工爆发时组织越狱。罢工工人的游行队伍在集结，巴威尔和难友逃出监狱，当他终于投入示威的队伍，回到母亲身边时，却被警察的子弹所击中。罢工工人被军警的马队驱散，尸横遍野。母亲独自拾起了红旗，挺立在马队面前。军警的马队疯狂地从母亲的身上践踏而过。

作为早期电影的经典作品之一，《母亲》是默片时代苏联蒙太奇电影学派的理论与实践的一块基石。它不仅与《罢工》、《战舰波将金号》一起成为社会主义苏维埃的电影艺术宣言，而且成功地实践了关于叙事的抒情蒙太奇的理论。

影片表现了沙俄时代的普通工人的妻子——母亲如何在黑暗的岁月中忍受着极度的贫困，忍受着因绝望而疯狂酗酒的丈夫。在无尽的痛苦和屈辱中，母亲成了一个怯懦、麻木的人。但她终于在儿子——一个年轻的布尔什维克的感召和鼓舞之下，走出家——一个阴冷、黑暗的洞穴，投身于罢工工人的行列，并且为之献身。母亲对儿子的爱使她行动，而儿子的信仰最终孕育了一个全新的女性。影片由五个叙事段落组成：丈夫之死、儿子被捕、探监—越狱、大罢工、军警镇压（儿子与母亲的牺牲）。

在影片的第一叙事段落中，野兽般的丈夫在大醉的状态中回到家来，要搬走家里仅存的“财产”——一架破旧不堪的挂钟，想变卖它来换取一点酒钱。为了保住这最后一点东西，在惊悸和恐怖中瑟缩的母亲扑上去与丈夫争抢，挂钟在争抢中坠地，摔得粉碎。在一个小小的齿轮在地下蹦跳的特写镜头里，在这日常生活的一幕中，悲剧性达到了惊心动魄的程度。而普多夫金正是用这种蒙太奇手段——大量细部特写镜头来强化叙事的视觉艺术性，以及人物的心理视象、心灵感受。类似的用法还有，如：用锃亮的军官马靴来表现这些权力的鹰犬的非人的特征；用反复呈现的一个狱卒津津乐道、喜不自胜的面部特写，与另一个指头把一只苍蝇按回汤中的特写的组接，将那个狱卒残忍、无耻的特征一览无余地展现给观众。

影片中有这样两个段落，它不仅使这部影片成了不朽之作，而且丰富了电影语言语法——在电影的少年时代开始尝试叙事与表现人类情感的无限可能性。

其中之一是当儿子从母亲传入狱中的字条里，得知了越狱和罢工的计划时，儿子欣喜若狂的面部特写与兴冲冲归家的母亲的

镜头的平行剪辑之间，插入了婴儿无邪的笑靥，以及一潭潭小水洼，潺潺的小溪，水面上闪烁的阳光。这是在世界电影史上第一次如此富于独创性地、视觉化地表现了“喜悦”。

另一个被电影史学家与评论家不断引用的段落则是化冻的冰河与罢工工人汇集的队伍的镜头，同军警与铁桥这两组镜头的交叉剪辑。我们看到春天的河面上零星的冰块，同时罢工工人三三两两地走出了工人生活区；河面的冰块在湍急的水流中渐渐密集，工人已在路上汇成了一股股人流；河面上密集的冰块呼啸着汇向大河，罢工工人已集结起队伍；大河上蔚为可观的巨大的冰流，罢工工人的队伍在前进，并扯起了红旗。这时影片切入了第二个，也是敌对力量的叙事契机：在势不可挡的冰流前方是仰拍镜头中高耸的大铁桥；仰拍镜头中军警们跨上了马背；冰河在奔涌，工人在前进。巨大的铁桥，军警的马队似乎踏过银幕扑来。当冰流终于在铁桥上撞得粉碎时，马队冲入工人队伍，爆发了一场血腥的搏斗。这个惊心动魄的段落，由舒缓而急促，成功地创造出一种叙事的形式节奏与夺人心魄的情绪氛围。

影片的最后一个乐句是母亲之死。当罢工工人的队伍在军警的兽行与践踏之下，已成了遍地横尸及疯狂奔逃的人群之后，母亲在一种异样的疯狂与沉静中放下了死去的儿子，她摸到了血泊中的红旗，艰难地、用旗杆撑着身体站立起来。俯拍镜头中，一个“拄”着一面红旗的灰发老妇人站立在一片狼藉的陈尸之间。仰拍镜头中，“高大”、“威武”的军警马队呼啸着扑来。这是视觉形象中的小、大，弱、强。这是叙事意义上的一个失去了儿子的母亲，一个手无寸铁的老妇人，一个新的护卫红旗女战士与当权的国家机器、全副武装的军警及非人的毁灭生命的暴力。这是道义力量上的不屈与杀戮。接下来，作为视觉意义上的反转，我们蓦地在一个大仰拍镜头中看到了母亲，那是一座高耸入云的方尖碑，狂风吹动她头上的灰发、手中的红旗，那在透镜作用下变形的脸上的不屈与呐喊。接下来的一个全仰拍镜头中，呼啸的马队

掠过，母亲和红旗一起倒在踏下。

影片的动人之处，不仅在于它是一部如此有力的政治宣言，还在于它细腻动人的故事。它标志电影已然脱离了杂耍，成为一门独立而且具有潜能的艺术。它为电影贡献了它所独有的新语言。

瑞典女王

(QUEEN CHRISTINA)

美国米高梅影片公司1933年出品
编剧：葛丽泰·嘉宝
　　萨卡尔·菲尔特尔
导演：罗本·马摩里安
摄影：威廉·丹尼尔斯
主要演员：葛丽泰·嘉宝（饰女王）
　　约翰·吉尔伯特（饰唐·安东尼奥）

克里斯蒂娜女王在她还是一个小姑娘的时候，继承了她父亲的王国，此后便孤寂地生活在宫廷的沉闷与尔虞我诈的权力斗争之中。她稍大之后，三个男人：她的表哥帕拉丁亲王、卡尔·奥古斯特、马拉努斯爵士都狂热地追求她，但克里斯蒂娜声称她谁也不爱。她经常身着男装，带着侍从微服出游。在一个大风雪之夜，女王来到了一个普通的客栈小酒吧。污浊混乱之中，女王遇到了年轻、英俊的西班牙国王的特使唐·安东尼奥，女王对他一见钟情。由于客房已满，女王被迫与唐·安东尼奥同室同榻过夜。柔情似水的女王暴露了自己的少女身份。在风雪之夜的小客栈中女王度过了她的初恋之夜。第二天，当唐·安东尼奥以特使身份谒见女王时，才知道那位柔顺、羞涩的男装少女竟是传说中放荡、

骄横的女王。在一场典型的好莱坞式的误会与情感纠葛之后，两人倾心相爱，誓死不渝。但唐·安东尼奥绝不愿身居宫廷，为女王所供养。女王决意逊位，只身相许。这引起了宫廷内乱与国内骚动。女王平息骚乱，毅然逊位，却发现唐·安东尼奥已为宫廷内的贵族阴谋杀害。尽管如此，女王仍毅然决然地只身登船如约前往唐·安东尼奥的故乡。

《瑞典女王》是好莱坞全盛时期众多佳作中的一部。然而，它今天仍被人们迷恋，被人们谈起，仅仅由于葛丽泰·嘉宝——这谜一样的女人，这世界上唯一的一部忧伤而神秘的传奇，这个完全资产阶级化的现代世界上真正的银幕"瑞典女王"。如果说，电影便是我们世界的世俗神话，那么嘉宝就是神话中的女神。她曾经是，而且今天仍是世界影坛上最伟大的明星。尽管她有着娴熟、惊人的表演天才，但她的"不可企及"却是由她的美貌来完成的。这美貌成了衡量她巨大的征服力与成功的一个"更好、更恰当，同时也是绝对准确的标准"(贝拉·巴拉兹)。除了当代美国女演员梅丽尔·斯特里普正在与"过去完成时态"的嘉宝进行着艰难的、令人绝望又大有希望的角逐外，再没有一个女演员可以或可能与"伟大的嘉宝"相提并论。

《瑞典女王》是一个名副其实的"嘉宝的影片"，这不仅因为她在影片中主演了克里斯蒂娜女王，而且由于是她博览史籍，选定了这一题材，也是她实际上取代了马摩里安成了影片的真正执导者。颇具才华的影片编剧贝尔曼在很大程度上是根据嘉宝的生活与个性，创造了这个人们知之不多的女王形象。影片中克里斯蒂娜女王的宣言："我将独身死去。"实际上成了嘉宝的宣言。如今，当80高龄的嘉宝在她退出影坛的近半个世纪中始终如一地孤寂地生活在男装与墨镜之下，生活在隐秘与孤独之中的时候，我们很难说清，是她沿袭或模仿了克里斯蒂娜女王生活，还是《瑞典女王》只是她自己一段最赤裸裸的化装自白。

这个篡改了历史（历史上克里斯蒂娜在位10年，终身未与任何男人相恋）的颇为平庸的爱情故事，由于嘉宝的形象和她别具匠心的表演脱颖而出。始终为电影史学家的表演论者反复引用的经典场景，是小客栈中的风雪之夜。在这一场景中，环境忽然由低矮、幽黯、光影幢幢、人声嘈杂的酒吧转而为一间宽大、宁谧的卧房，在柔和的光照下，女王的罩衣从她柔软的肩头滑落，她穿着一袭白衣，将少女婀娜的身姿沐浴在爱人沉默而欣喜的目光之下。第二天，当克里斯蒂娜醒来，整个房间充满了明亮而轻柔的晨光，整个造型环境既有王室的高雅，又有乡间的素朴，身穿白色长睡衣的女王梦幻般地在房间里滑步，她几乎是微合着双眼；嘴角挂着一缕如醉如痴的浅笑，她逐一走过房间的每一角落，迷醉地抚摸、拥抱、亲吻着每件家具、立柱和窗帘，抚摸着优雅的葡萄浮雕。当唐·安东尼奥问她在做什么，她回答说："我要记住这里的一切。"这是初夜的愉悦、欢欣，也是智者的诀别的悲哀。因为这美丽的风雪客栈之夜，很可能只是女王生涯中一次偶然的奇遇。这段优美如歌如舞的表演，可谓好莱坞拍摄过的最迷人的镜头之一，嘉宝那富于韵律感的步履正是配着节拍器跳出的舞蹈，"这种舞蹈表达了纯真的感情和诗意。"

另一个著名的有口皆碑的段落是克里斯蒂娜逊位奔向她的爱人，却发现了一具冰冷的尸体，但她仍乘船而去，驶向吉凶未卜的未来时，马摩里安建议嘉宝面无表情地端坐在船头，"感情的表达和流露要尽可能少"，于是这成了一个最伟大的"零度表演"的例证。不同的人在嘉宝那美丽的面庞，高贵、光洁的前额的毫不动容中读到了他们渴望读到的一切。但这并不是一个可以重复的例证。嘉宝本人在《安娜·卡列尼娜》中重复了它，结果证明那是一次失败，一次真正的空洞与一无所有。

和嘉宝主演的大部分影片一样，她充满了整个影片，取代了几乎所有演员的表演与"空间"，她使其他角色显得平庸、乏味、渺小。因为，正如贝拉·巴拉兹在他著名的《电影美学》中指出

的：在嘉宝所扮演的不同角色与表演的不同的表情背后，“我们永远可以看见不变的嘉宝的脸，那个征服了世界的固定不变的表情，”那是“一种忧伤的受难的美”，“她忍受着生活中和周围世界中的痛苦”。这是“孤寂的忧伤”，是“对肮脏的世界表示畏惧的姿态”。他认为：“嘉宝的美是一种向今天的世界表示反抗的美。”

1934年

神　女

联华影业公司1934年出品
编剧：吴永刚
导演：吴永刚
摄影：洪伟烈
主要演员：阮玲玉（饰"神女"）

《神女》的主人公是一个街头妓女。她虽然被生活所迫以出卖肉体为生，但并没有丢弃美好的心灵。她为了抚养自己的爱子，忍受着流氓的占有和压榨，忍受着社会的歧视和种种苦痛，顽强地生活着。她曾试图逃离流氓的控制并放弃这罪恶的职业，但是由于到处找不到工作，流氓又以夺走孩子相威胁，使她不得不继续忍辱偷生。她把卖身的钱悄悄地积攒起来，送儿子去上学，但社会却不给这善良、聪明的孩子以受教育的权利。虽然她的哭诉感动了老校长，但是最后，她的儿子仍被赶出了校门。她想带着孩子离开这罪恶的都市，却发现苦心积攒的钱都被霸占她的流氓偷走了。她在激愤中失手打死了流氓，自己也被关进了监狱。在狱中，她仍然思念着自己的孩子。

《神女》拍摄于30年代中期，正值中国左翼电影运动的高潮。30年代是中国电影历史上第一次在思想和艺术上都出现飞跃的时期。大批年轻、进步的创作人员登上影坛，他们不满于当时电影

逃避社会现实，艺术手法陈旧落后的局面，创作了一大批具有崭新思想艺术风貌的优秀影片。《神女》就是其中一部重要作品。

妓女生活是一个常被艺术作品表现的题材。但这部影片的创作者却抓住妓女生活的内在矛盾，选择了一个富有独创性的表现角度。影片中有一个字幕这样写着："神女——挣扎在生活的旋涡里——在夜之街头，她是一个低贱的神女……当她怀抱起她的孩子，她是一个圣洁的母亲——在两重生活里，她显现了伟大的人格"。这是对影片主题的集中表述。妓女这一职业本身就是作为家庭形态的异己力量而存在的。出卖肉体这一行为本身就是对人的尊严的最大亵渎。但是妓女也是人，也应当拥有家庭、爱人和被人爱的权利。但她被剥夺了这一切。神女作为一个无其它方法谋生的母亲，她把能够给自己孩子以母爱作为自己追求人的尊严的一个具体化形态。影片让我们看到对女主人公母爱的剥夺，正是社会对于她作为人的生存权利的一种畸型的蔑视和否定。影片《神女》首先是从人道主义立场对当时的社会作出控诉的。它没有直接描写30年代那些社会动荡和社会事件。那些歧视神女母子的人们大都是生活在他们周围的普通市民。从这个意义上，可以说《神女》体现的首先不仅是一个社会意义上的主题，而且是文化意义上的主题。它表现了社会作为一个整体对女主人公人格和生存权利的否定。例如影片所表现的流氓对神女的霸占和欺压，是那个社会阶级关系的直接写照。而孩子在学校的遭遇则体现了作品生活视野的拓展和对人道主义思想的反思。神女想通过让孩子受教育来改变母子的命运。这当然只能是幻想，孩子在学校不断受到歧视和欺侮，甚至要被赶出校门。老校长虽然亲自家访，对神女的生活和人生态度表示了深切的同情和理解，并在校董事会上以"不能否定她和孩子的人格"为理由，力争继续收留孩子上学。但最终他又只能以辞职而告终。这一切不仅增加了影片在社会批判意义上的现实感，也反映出空洞的人道主义说教在畸型的社会现实面前是多么软弱无力，并且暴露了当时教育的阶级实质。老校

长的失败已点明了《神女》的悲剧意义不仅是神女母子的命运悲剧，而且也是一幕时代和历史的悲剧。

《神女》的成功不仅在于内容方面，更重要的在于它的精湛的艺术表现。《神女》是一部无声电影，其基本的艺术表达方式只能是视觉手段。影片对电影作为视觉艺术的因素非常重视，也运用得比较成功。整个故事的叙述基本上是通过优美画面传达出来的，其电影视象本身成为一种富有表现力的艺术手段。美工师出身的编导吴永刚，一贯重视环境造型和人物表现的融洽与和谐，给人以真实自然的视觉感。与此同时，影片的故事叙述也避开了对直接的外部冲突的正面表现，在人物造型和演员的表演处理方面也较少夸张成分。这样，真实自然的视觉表现与平易朴实的叙述风格浑然一体。但是在这种平易的风格中，作者并没有忽视电影艺术的视觉表现力。他比较注意运用视觉形象、戏剧式的光效和蒙太奇等手段，准确地表达影片的思想内涵。影片一开始神女家中，从屋里几个角落的衣裙、化妆品、婴儿用具等特写镜头的连续叠化，到女主人公怀抱婴儿的镜头，寥寥几笔就清楚地交代了神女的身份职业、生活方式、生活状况等等。神女找工作时，几个工厂屋顶和三个不冒烟的烟筒的镜头，勾勒出工厂倒闭、民不聊生的社会景象和神女求职的无着。卖淫的生活也同样用视觉形象含蓄地表达了出来。影片中三次表现卖淫，都构思新颖，并丝毫没有破坏女主人公的美感。第一次是一组在街头等待，来人，并行，走进旅馆等镜头之后，通过一个晨曦中的太阳的镜头叠化到她疲惫地走出旅馆；第二次是神女双脚的特写，一双男人的皮鞋进入画面，两双脚迟疑了一下后一齐走开了；第三次则是一个垂直方向的大俯拍，通过路灯看到下面两人一起离开。在表现流氓以抢走孩子要挟她时，影片通过镜头机位、构图、景别、剪接的创造性应用，作了有力的表现。在视觉形象和空间运用上，《神女》还在一定程度上打破了影响中国电影甚深的好莱坞的剪接风格，大胆地试用了一些不作完整的空间交代，直接以最有表现力的画面

来展开的段落。如法庭审判一场，没有一句台词，也没有一个镜头交代整个法庭的空间关系，只是在起诉人、法官和神女之间以中近景连续切换。这样，始终集中地吸引着观众的兴奋点，而且造成了较强的冲击力。《神女》造型上的鲜明感还由于其较早也较好地运用了戏剧性的光线效果，使光影和构图表现出明显的戏剧性目的，增加了画面的表现力。如神女被送进监狱时，铁槛的影子形成的强烈视觉效果便有着明显的表意作用。中国无声电影时代最优秀的女演员阮玲玉（1910—1935）在影片中扮演了女主人公神女，她细腻准确的表演使影片显得更加完美。她抓住女主人公双重性格和双重生活的基本特点，通过眉目之间一颦一笑的细微变化传达出丰富的情感信息，而很少强烈的外在动作。

《神女》在题材、叙事、人物心理状态和艺术的表现形式等方面，都有意识地把中国传统文化中那种宁静、幽远、淡雅的审美意境溶入影片，使影片形成了一种凄婉、含蓄的艺术风格。这样就把较强烈的思想情绪波澜娓娓地讲述出来，取得了耐人寻味的效果。不仅如此，影片还能在注重画面、镜头、蒙太奇等电影手段的再现和叙述功能的同时，深入挖掘它们的表现和抒情功能，使某些视觉表现在一定程度上超越叙事层面本身，从情节叙事的空隙中直接渗透出一种情感效果和诗的韵味来。

《神女》这部影片代表了中国无声电影的思想艺术成就，它对中国民族审美意境的追求，影响着后来一些影片的创作。由于其艺术成就和启迪作用，使这部影片成了中国电影艺术历史上的一个重要的里程碑。

马 路 天 使

明星影片公司1937年出品
编剧：袁牧之
导演：袁牧之
摄影：吴印咸
主要演员：赵丹（饰小陈）
周璇（饰小红）

上海一个弄堂小阁楼里住着一个青年吹鼓手小陈，他和报贩、水果贩、剃头匠以及失业者几个朋友常常互相帮助，并发誓要“有福同享，有难同当”。小陈与对面阁楼住着的歌女小红悄悄地相爱。一天，小红在茶楼卖唱时被流氓古成龙看中，他买通琴师和鸨母，企图霸占小红。小红的姐姐，下等妓女小云指点她去找小陈帮忙。小陈和朋友们去找律师，但付不起钱。小陈、小红便在朋友的帮助下一同逃走，并结为夫妻。后来小云也因被警察追捕，加入了他们的行列，并与报贩老王建立了感情。但是不久，琴师发现了他们的住所。当他带流氓来寻人时，小云为掩护小红逃走，自己却被刺伤致死。这些青年人在生活的波折中变得更加成熟起来。

《马路天使》是著名电影艺术家袁牧之的重要作品，也是三十年代进步电影的代表作。影片完成于抗战爆发前的1937年，它集中了三十年代电影探索的许多优秀成果，取得了较高的思想艺术成

就。影片深入上海社会的底层，从一些“被侮辱与被损害的”贫苦市民的生活中、挖掘出他们内心的崇高和性格的美来。影片没有停留在漫画式的阶级意识表现上，而是通过旧上海畸型的人际关系，来揭示半殖民地、半封建社会的丑恶现实。《马路天使》带有很强的社会风情画的色彩。影片没有一个贯穿全片的戏剧性事件。小陈、老王等甚至从未和流氓、军师等恶势力发生过正面冲突。影片只有一条并不十分连贯的叙事线索，好象是把线索上的一些点选出来，再扩展成面进行渲染，从一些小地方折射范围更广的生活。一个个生活片断之间有一点因果关系，但又不是那样单纯。每个片断似乎都包含了比其在因果链条中所应有的更广泛、更复杂得多的含义。迎亲、卖唱、查报纸、打官司等一系列片断都处理得相当生活化，并具有较大的思想容量。直到影片结尾，小云死了，小红他们还处在被查找的处境，这实际上提供了一种开放性的结构。在《马路天使》中，许多情节的处理兼具叙事和象征两种意义。有的甚至叙事意义很弱，而象征意义占有更重要的位置。影片一开始，镜头就从高楼大厦摇到上海的“下之角”，开始一段长达数分钟的迎亲队伍的段落。它虽然交代了小陈、老王、小红的职业和某些性格特征，但总的说来这还是一个象征性的段落。那旧式的幡幢、花轿、呆若木鸡的新娘，刺耳的锣鼓喷呐和喧闹的洋鼓洋号，以及那西服、布衫、瓜皮帽组成的围观行列和路边不中不西的招牌广告等等，正是旧中国半殖民地、半封建社会的畸型文化的一个生动写照。小陈和老王为救小红，“上天堂”去找律师，这是一个充满笑料的段落。但是所表达的思想内涵却十分严肃。它不仅有力地揭露资产阶级法律制度虚伪的本质，而且对资产阶级的文化进行了辛辣的嘲讽。透过小陈老王的笨拙和律师的傲慢的尖锐对比，其象征意味十分明显。这种象征和隐喻性的表现，不仅存在于叙事过程中，它们也以各种方式浸透在影片的各个方面。几个好友为搞清“有难同当”的“难”字，从半个天津、上海、汉口，引到报纸上“国难当头”的大字标题。

当人们走进弄堂时，镜头慢慢摇到工人正在粉刷墙头“太平里”中的“太平”二字，构成了一个“粉饰太平”的隐喻性意象。象这样独具特色的隐喻和象征性处理，在影片中还有不少。它们使得影片传达出比故事情节更广泛的思想含义。

《马路天使》中无论叙事内容还是思想内涵的表达，都是通过电影艺术的手段表现的。作者十分注重给电影镜头以应有的艺术表现力，在画面的构图、光影、镜头运动和组接等各个方面都作出了较好的探索。在开始迎亲的场景中，摄影机象一个灵活的孩子跳上跳下，机位、角度、景别的变化，摄影机和人物运动的配合，以及剪辑点的选择等多种多样、富于变化，造成强烈的艺术效果。在这部影片中，光影也有其艺术表现方面的明显目的。小云这个人物的出现每次都处于明暗对比强烈的光影之中，较好地烘托出人物的心理和情绪。小陈等夜晚偷偷带着小红出去玩时，小云忽然出现，挡住了他们的去路，在路灯光线的照射下形成强烈的剪影效果，这不仅符合环境光源的真实情况，也有力地揭示了人们当时的精神状况。其次，影片对环境的选择和设计都较好地实现了真实性和视觉表现力的和谐统一。拥挤的马路、幽深狭窄的弄堂、阴暗的亭子间和地下室、贴满了旧报纸的墙壁、吱吱作响的楼梯，它们既为故事提供了符合主人公身份的环境，又成了影片意义表达的主要部分。

《马路天使》制作的年代，正是中国无声电影向有声电影转变、有声电影的艺术经验正在摸索的时期。袁牧之是对中国初期有声电影艺术作出了重要贡献的一位艺术家，在《马路天使》中，在声音运用和声画蒙太奇的结合方面，也都作了不少有益的探索，如迎亲队和理发馆里中西乐器与敲板凳的嘈杂音响，“上天堂”时律师办公室外不时传来的打字机声等等，声响已参与到了剧作中。小红偷听流氓与鸨母密谋时，对话内容的选择与窗内外两个空间的镜头切换的互相配合，小陈屋外楼梯上几次走动的画外音处理等，在当时的电影声音处理上都是颇有特点的。《马路天使》中几

首歌曲的运用，是更明显地作为影片整体不可缺少的组成部分而存在的。《四季歌》和《天涯歌》前后三次出现，都与情节进展有着直接的关系。《四季歌》随着小红第一次出场而出现，对介绍人物起了重要的作用。小红的家世和生活地位，天真活泼的性格和流亡生活造成的心理压力及对家乡的思念，都通过唱歌的过程传达出来。第一次唱《天涯歌》突出的是欢快活泼的情绪和生活气息，并在唱歌的过程中穿插着喂鸟、做针线、扔抹布、切苹果等动作，在交流中细致地表现了小红、小陈两个人物间的关系。而第二次是小陈生气逼她卖唱，整个音乐节奏比前次拖长了一倍，成了真正的哭诉。同一首歌，在不同的情境下唱，产生了强烈的情绪对比和不同的艺术效果。这些歌曲象三十年代许多优秀电影歌曲一样，不仅在影片中占有一定的地位，而且又是相对独立的优秀演唱歌曲。如《四季歌》以优美的民歌曲调，唱出了东北人民流落他乡的痛苦和哀思，表现了他们反抗侵略的心情和希望，因而受到广大人民的喜爱。

《马路天使》已经是五十多年前的影片了。以今天的眼光来看这部影片，我们可以感到它的稚拙之处。但是它利用当时的电影艺术经验，的确取得了相当高的艺术成就，它理所当然在中国电影的历史画廊中占有一个重要位置。

1939年

关山飞渡

(STAGE COACH)

美国联艺影片公司1939年出品
编剧：达德利·尼科尔斯
导演：约翰·福特
摄影：黄宗霑
主要演员：约翰·韦恩（饰灵果）
托马斯·米切尔（饰医生）

十九世纪中叶，美国中西部的一个小镇。一辆马拉驿车正要出发去另一个城市，车上坐着各色人等。这时，消息传来，附近又有野蛮的印第安部落在抢劫。为此，警长只得随车保护。路上，尽管车上不同阶层的人们之间产生了一些摩擦，但因为有军队同行，大家都较比放心。当他们与军队分道独自行进在大沙漠中时，遇到一个叫灵果的强盗，他自称已改邪归正，并愿与驿车同行。警长让他上了车，并决定到了城里再逮捕他。不断有消息传来，印第安人就在附近。而车上有位孕妇要分娩，他们不得不在驿站多住一天。第二天早上，果真出现了印第安人。他们冲向外面，并在大沙漠中与印第安人展开了激烈战斗。由于大家的团结和勇敢，军队又及时赶到，因此才得救。大家进城后，灵果要求警长

给他时间去向他在城里的仇人复仇——这才是他来这里的目的。警长让他去了。当他得胜归来的时候，警长又默许他在黎明中骑马远去。

本片片名直译为《驿车》，是拍摄于1939年的一部西部片。导演约翰·福特是好莱坞黄金时代的著名导演，一生拍片一百多部，主要的活动阶段是三十年代至五十年代。他很擅长拍西部片，可以说，他是西部片最杰出的导演。他不仅在美国地位很高，而且，他也受到战后新一代欧洲电影工作者的推崇。他拍了不少青史留名的影片，本片就是其中之一。

本片的摄影是一位华裔，著名的大摄影师黄宗霑，本片也是他的名作。

1903年鲍特拍摄的十二分钟的《火车大劫案》，在西方开创了两个类型的影片：警匪片和西部片。警匪片主要是发生在二十世纪的城市，以汽车、手枪、电话为主要工具的影片。西部片除带有一点警匪片性质，但更重要的是十九世纪美国中西部的风光和法外生活。

西部片从开始到三十年代末，有了很大发展，形成了比较固定的类型。对犯罪的描写，某种程度上因为《海斯法典》而有所收敛，英雄主义的故事也越来越纯净，例如不带有金钱功利，避免性的问题，最多点缀一点爱情。到《关山飞渡》之前，西部片就已经大体上是：西部荒漠，白人马帮与永远是象征恶势力的印第安人的战斗。

有人说《关山飞渡》使西部片为之“一变”。确实，在这一个类型中此片达到了新的高度。当然，这并不是说，约翰·福特拍出了另一种西部片，而是福特把别人影片中的东西都安排在他的影片里了，并且比别人拍得更漂亮。此外还在于他在西部片形式中注入了一点人性的批判，即各色人等在危难时刻的不同表现。而其中把妓女、强盗等下等人表现得更有人性。总而言之，《关山

飞渡》是当时西部片的集大成者，美国电影的杰作，今天看来，仍是一部精品。

影片别出心裁地套用法国作家莫泊桑的小说《羊脂球》。这篇小说写的是1870年普法战争期间一些不同的人合乘一辆马车逃难的事。福特的驿车中也有各色人物，如一位已有身孕的去部队看望丈夫的上层少妇、一个妓女、一个嗜酒如命的医生、一个胆小如鼠的酒商等等。首先是车内的双人关系，如医生要品尝酒商的样品，别的男乘客挑逗妓女。也就是说，影片一开始就展现出冲突。剧情开始就有着内在的压力，而它一旦展开，我们就发现了外部的张力：车内狭窄空间与车外广袤空间的对比。

驿车作为一个因素，在空间上是一个视觉动机——全片最重要的视觉动机，正因为福特几乎始终对准了它，影片才如此集中，并且不背离西部片的样式。从纵向来看，驿车对影片节奏的作用是显而易见的。其次，福特非常巧妙地利用所谓"一环套一环"或"一浪高过一浪"的技巧。观众不断发现一次比一次更为严重的威胁。我们发现驿车在荒漠中的视觉形象成了每个新阶段冲突进一步升级的先导，如军队与驿车分道、灵果出现后与驿车对峙、印第安人从山顶俯瞰驿车等。在制造一个个高潮的同时，福特并没有满足于这种一般西部片都有的对峙或追逐场面，他不时地将车内与环境的冲突上升到更高阶段，也就是说影片即使在低潮的情况下也是充满了张力的。如少妇在没有任何卫生条件的驿站突然要分娩，又如产妇根本不能动，而印第安人出现了，他们必须出发。

大家都知道，高潮是比较好安排的，而在低潮时抓住观众则不容易。再者，驿车在作为主导的视觉主题，设想起来容易，技术上却有很多困难。如车内低光与车外高光的反差，与大景深之间的矛盾，短焦距与真实感的矛盾等等。这些问题的解决，在相当程度上应归功于摄影师黄宗霑。

公 民 凯 恩

(CITIZEN KANE)

美国雷电华公司1941年出品
编剧：赫尔曼·曼凯维支
　　奥逊·威尔斯
导演：奥逊·威尔斯
摄影：格雷戈·托兰
主要演员：奥逊·威尔斯（饰凯恩）
　　约瑟夫·科顿（饰莱兰）
　　阿戈尼丝·摩尔海德（饰爱米丽）
　　多萝西·科明戈尔（饰苏珊）

76岁的美国新闻界巨头凯恩奄奄一息，他手里握着一个里面有雪景的玻璃球，嘴里喃喃地说了一句："玫瑰花蕾"，然后死去，玻璃球从手中滚落。

制片人若尔斯东和记者汤姆逊一起观看了关于凯恩一生主要社会活动的新闻片。新闻片表明凯恩是一个重要的、值得了解的美国人。汤姆逊认定，弄清"玫瑰花蕾"的含义是了解凯恩究竟是怎样一个人的关键。于是他走访了在凯恩一生中与凯恩有重要关系的几个人。

通过曾经是凯恩的监护人的赛切尔的回忆录，汤姆逊知道了

凯恩童年时代的一些重要情况以及凯恩后来如何与赛切尔作对的情况。

在凯恩过去的总经理伯恩斯坦看来，凯恩既是一个精明的商人，又是一个理想主义者。并且他说："他追求的不是金钱。"

凯恩早年的朋友、《问事报》评论员莱兰介绍了凯恩的第一次婚姻和他与苏珊的邂逅。他认为凯恩参与政治以及极力使苏珊成为一个歌剧演员是试图要证明什么。

苏姗和凯恩生前的管家雷蒙都谈到了苏珊终于与凯恩分手的情况。雷蒙还谈到苏珊走后凯恩砸毁了她屋里的所有东西。凯恩拾起了那个里面有雪景的玻璃球说道："玫瑰花蕾"。

汤姆逊还是没有弄明白这个字的意思，他失望了。但观众却看到了一个重要线索：在凯恩的就要被烧掉的一副雪橇上写着的正是这个字。

《公民凯恩》在商业上的失败并没有影响那些最著名的导演和电影评论家们对于它的热情赞誉。它经常被称为有史以来最伟大的作品之一。在1958年的布鲁塞尔博览会上，它被评为世界上12部不朽影片之一。1975年法国导演特吕弗还说："从1940年以来，电影史中一切有创见的东西都来源于《公民凯恩》和让·雷诺阿的《游戏规则》"。法国电影评论家巴赞称这部影片为"从形式到理念，这都是一个意义重大，果实累累的贡品"，"即使奥逊·威尔斯只拍了《公民凯恩》、《安倍逊大族》和《上海小姐》，他仍有资格在电影史庆功的凯旋门的显赫地位上刻上他的名字。"

然而这并不意味着人们对于它的理解已经够充分了。巴赞曾这样解释它在商业上的失败："它是一部'成年人的影片'，事实证明它肯定超出了一般美国观众的智力年龄。"对此特吕弗的解释稍有不同："好莱坞的财政专家们（说句公道话，这也包括世界各地的电影观众）能接受优美的散文……甚至能接受富于诗意的散文……但在接受纯粹的诗、传说、寓言和神话时，却颇感困难。"

一句话，《公民凯恩》是一部纯粹的“电影的诗”。因此，尽管我们能从今天的电影作品中充分感受到《公民凯恩》在电影表现手段方面的贡献，但它仍然是一部需要理解的影片。这就需要一定的解释。正如符号学研究者罗伯特·司格勒斯所说：“一部创作得好的电影需要解释，而一部创作得很好的小说可能只需要理解。”

从某种意义上说理解这部影片的一个关键在于理解这部影片在叙事上的基本动机，即记者汤姆逊希望通过弄清凯恩的临终遗言——“玫瑰花蕾”的真实含义来了解凯恩究竟是怎样一个人。整部影片的叙事正是在于展示这样一个“了解”的过程。但是最好不要以为这部影片想要告诉我们，这是一个不可能回答的问题。的确，当汤姆逊还没有来得及弄清这个象谜一样的问题时，影片就结束了。这部影片在构思上的绝妙之处就在于，汤姆逊没有看到的东西，观众却看到了。这一区别使得记者没能从五个叙述人关于凯恩的描述中理出头绪，但观众却没有这个局限。他们看到了弄清事情真相的关键一幕，即凯恩临终前所说的那个字正是漆在他童年时代心爱的雪橇上的商标。这个字代表了他童年的雪橇，而这个雪橇在凯恩的心目中正是他童年时代欢乐的象征。我们看到，当他的监护人赛切尔用一副新的雪橇来代替他的雪橇时被他拒绝了；他的雪橇一直由他的母亲保存，后来作为母亲的遗物为凯恩所收藏。毫无疑问，他始终记得这个雪橇。现在，这个雪橇象他的躯体一样化为一缕青烟。看到了这一幕，童年凯恩用雪橇愤怒地猛击赛切尔的情形，以及苏珊走后怒不可遏的凯恩拾起那个里面有雪景的玻璃球说了一句“玫瑰花蕾”的举动，就比较容易理解了。

关于凯恩其人，影片里有过不少断语：一个不折不扣的共产党、一个只爱自己而没有信念的人、一个法西斯主义者，一个和平主义者。可是，在这些断语中，没有一个断语能够把影片所提供的关于凯恩的错综复杂的、令人眼花缭乱的描述联贯起来。巴赞在分析凯恩时曾提到存在主义。凯恩的确是一个存在主义者，

他的一生就是反抗命运的一生。他的反抗是从他向银行家扑去的时候开始的。巴赞这样说："因为在他生活道路的开端，就是这个银行家的到来，迫使他中断了在雪地上的嬉戏，迫使他离开了母亲的庇护；就是这个银行家把他从他的童年诱拐走，把他造就成为公民凯恩。是的，凯恩的确被造就成了一个'伟大的公民'，因为他的财富注定了他的命运；但他至少对自己童年时代遭受的挫折进行了报复。他象摆布一副巨型雪橇一样摆布自己的社会权力，任凭自己沉溺于纸醉金迷之中，任凭自己当众回击胆敢对自己的为人行事和纵情声色的道德观念提出异议的人。"让我们用拉康的语言说，从凯恩脱离"母亲的"想象界而进入"父亲的"象征界的那个时候起，就从没有停止过对于象征界的反抗和对于想象界的怀念，尽管象征界使他成为一个"伟大的公民"。凯恩以其终生不懈的努力证明了自己是一个存在主义者，这里应当包括他在政治斗争中违反常规地使他和苏珊的"丑闻"公之于众，和他在生活上违背常理地让没有歌唱才能的苏珊成为歌剧演员的执拗。值得一提的是，他硬让他的朋友撰文称颂表演水平很低的苏珊，但随后他便用事实证明了，他完全知道应当如何来评价苏珊的演唱水平。他甚至对他的妻子爱米丽说她的父亲当总统是个错误，不久就会纠正。由此可知，他的这种执拗是贯穿始终的，即使是在他奄奄一息的时候，他仍然不悔。"玫瑰花蕾"这个字眼就表达了他的一片痴心：如果不是由于失去了那个带有"玫瑰花蕾"商标的雪橇，他的一生完全有可能是另外一种情形。从他手中脱落的那个玻璃球里的雪景我们的确可以感到他对童年时代的向往和留恋。我们还记得赛切尔的闪回片断的结尾处的情景：房子的中景，雪花纷飞覆盖在雪橇上。可是在玻璃球的雪景里唯一缺少的正是那个童年的雪橇。在这里，只有几片雪花，飘落在一座小房子上。从这个不起眼的玩物，我们确乎可以体会到凯恩的悲凉的心境：这个雄心勃勃、不可一世，几乎可以左右美国命运的人，一生都是在一种强烈的失落感、被抛弃感和无可奈何的痛楚心情中度过

的。他的好朋友说："凯恩'始终试图要证明什么'。现在我们也许可以说，他想证明的就是他对现实的失望和与之抗争的精神。这样，影片就塑造了一个不合时宜的存在主义者，至少对当时的美国观众来说是如此。可是在今天，这个人物已经不象四十年前那么难以理解了。

影片在艺术技巧的使用上同影片在思想上的立意是协调一致的。表现一个76岁的人的一生，尤其是象凯恩这样一个经历复杂、个性上令人捉摸不透的人在叙事上又采取多种观点的复合，很容易给人一种支离破碎的印象。但这部影片给人的感觉却是节奏快而不乱，包容量大而不失完整感。影片的这一特点主要是由于使用了两种技巧：影片大量使用了"闪电式交替"的技巧，由于这一技巧的使用，许多极富戏剧性的过程得到简洁而富于张力的表达；影片还大量使用了经常被提到的纵深镜头("长镜头理论"的兴起与《公民凯恩》的艺术探索有一定关系)，这种手法使得这部影片"更真实，也更富于理性"，使得这部影片的内涵不是"象机器零件那样拆开来陈列在银幕上"，使得观众"不得不应用自己的聪明才智自行思考"。

1947年

一江春水向东流

昆仑影业公司1947年出品
编剧：蔡楚生、郑君里
导演：蔡楚生、郑君里
摄影：朱今明
主要演员：白　杨（饰素芬）
　　陶　金（饰张忠良）、
　　舒绣文（饰王丽珍）
　　吴　茵（饰张母）

《一江春水向东流》通过一个家庭的悲欢离合，概括地反映了从“九一八事变”开始到抗战胜利的历史。女主人公素芬是个女工，她在夜校认识了教师张忠良，两人在抗日宣传中建立了感情。他们结婚生子后，抗战爆发，忠良去支前，素芬陪婆婆和孩子回了家乡。忠良历尽艰辛，辗转到重庆。素芬等生活无着又回到上海。忠良在重庆走投无路，只好去找战前相识的交际花王丽珍求助。她在干爸庞浩公的公司中为忠良谋了一职位。起初，张忠良对重庆上层的腐朽作风很看不惯，但是他逐渐变得麻木了。在王丽珍的勾引下，张忠良终于投入了她的怀抱。与此同时，素芬母子正在上海的雨夜中煎熬着。张忠良与王丽珍结婚后，迅速堕落成一个投机商人。抗战胜利后，素芬与婆婆、孩子一家三代日夜盼望忠良归来。他们不知道张忠良早把他们忘在脑后了。他回到上海

后又勾搭上了另一个女人何文艳，而素芬因生活所迫到何家做了女佣。在何家的一次宴会上，素芬发现了自己的丈夫，素芬痛苦万端，张忠良却不敢正视他们的关系。张母带着素芬母子去找张忠良，但他慑于王丽珍的淫威仍不敢表态。素芬受尽侮辱，绝望地投江自杀了。

《一江春水向东流》虽然是以一个家庭为中心，但视野要宽广得多。它实际上是把家庭作为社会的一个窗口，来展示当时整个时代、历史的悲剧。老百姓在战争中忍受了巨大的痛苦，付出了巨大的牺牲。但是胜利之后，他们不但什么也没有得到，反而陷入了更深的灾难之中。《一江春水向东流》正是抓住了这一尖锐的社会主题，以宏大的气魄概括了这十几年中国社会的变迁。

《一江春水向东流》的叙事采用了典型的戏剧式结构，完整、清晰，而且层层递进，发展脉络、层次非常鲜明。影片所取得的突出成就，在很大程度上得益于它对中国电影叙事传统的继承和发展。同时，这种戏剧式结构的总框架，又浓缩了众多的人物和复杂的人物关系。戏剧式电影具有以线性结构为核心的基本特点，它与叙事过程中几条相对独立的情节线索溶合在一起，便形成了一种具有高度艺术概括力的结构形式。影片以张忠良为中心，把他和有关的三个女主人公各自的生活发展线索交织在一起，体现出这些生活之间的历史联系。这正是影片结构的成功之处。影片基本采用顺叙的方式，没有时空的交叉跳跃，但并未忽视电影时空表现的巨大潜力，如充分运用不同场景和不同情节线索之间的互相呼应。这部影片还沿用了我国传统电影中常用的方式，即以一些主要人物分别代表不同的社会力量，又把这些社会力量以某种特殊关系组织到一个适合剧情容纳的范围中。张忠良是曾投身抗战的知识分子，但被旧势力所腐蚀，最后沦为官僚资产阶级的走狗。庞浩公、王丽珍是大后方国民党反动统治者的代表。何文艳夫妇则是投靠日寇的汉奸。素芬和婆婆代表着广大劳动人民。

此外，还有暗示参加解放区斗争的张忠民等等。整个情节的展开，与其说是围绕着人物，不如说是围绕着人物所代表的不同社会力量展开的。它把社会的、历史的和人物性格的因素都巧妙地结合在一起，推动故事情节的进展。尤其是影片叙事中大量运用了平行和对比蒙太奇的手法，同时展现素芬婆媳的苦难生活和张忠良的腐化蜕变，引导着观众的思路按照创作者指出的方向发展，在不同叙事线索的结合中进行思考，而又不至造成过于明显的牵强感。

就象郑君里讲的，《一江春水向东流》是个悲剧，是通过性格来完成的社会的悲剧。影片非常注重通过人物的刻画来展示情节和揭示主题。男主人公张忠良和三位夫人的形象都塑造得相当有光彩。尤其是张忠良这个人物，影片有力地揭示了堕落的社会是如何把他引向堕落的过程。而在素芬作为一个具有善良、贤慧的传统美德的中国劳动妇女的形象身上，则倾注了作者深切的同情和爱。她默默地承受着苦难和凌辱，但历史并没有对她宽容，这更突出了她的悲剧的深刻历史和文化根源。即使对王丽珍、何文艳两个反面女性，作者尽管强调了她们唯利是图的阶级和思想本质，但在此基调下，仍对两人与张忠良间特殊微妙的情感关系进行了细致的表现，使这些人物不同于一般概念化的形象。

《一江春水向东流》在电影艺术表现方面继承和发展了中国电影传统的丰富经验。它把电影艺术技巧与影片的内容成功地结合在一起，运用富有表现力的银幕视听形象进行电影叙事，特别是某些视觉细节和蒙太奇结构原则的运用都相当成功。如张忠良在庞浩公的"大兴贸易公司"（实际上是代表国民党的官僚政府机构）任职之后，影片中理发、签到、上班时人们无聊的举动以及同事间既拉关系又勾心斗角的请客吃饭等场景的一系列细致的镜头处理，对叙述故事、刻画人物和揭示主题都起了很大的作用。影片的艺术表现既保持了蔡楚生以前创作的叙事严谨清晰的特点，又反映出郑君里以后的创作中常见的对叙事和抒情结合的关注。影

片中一些相对独立于叙事之外的镜头表现，也引起了创作者的重视。《一江春水向东流》做为一个总的喻体，本身就带有明显的象征意义，月亮在影片中多次出现，每次几乎都带有明显的隐喻色彩。第一次月亮出现在张忠良和素芬定情的时候，由此明月便被赋予了他们的爱情的见证和象征的涵义。忠良要上前线时，明月第二次出现，照着他们夫妻的依依惜别。以后月亮几次出现，都反复表现出素芬忍受着苦难对月思念着丈夫，而张忠良却在这同一轮明月下投入了别人的怀抱。当张忠良第一次投入王丽珍的怀抱之前，抬头看了一眼窗外的明月，同时，素芬和婆婆正在月下劳动，天空中忽然飘来一块乌云遮住了月亮。在这里月亮的意义已不仅是环境背景，而是具有抒情和表意功能的电影形象。在电影艺术手段的运用中，叙事和抒情的功能很难截然分开，而是相辅相成的。影片的高潮是素芬“席上遇夫”一场。她意外地发现丈夫，失手打破了酒杯，引起了全场的注意，从而引发了一连串复杂的纠葛和冲突。影片运用各种不同角度和运动镜头以及细致的剪接等，把人物关系和他们思想、情绪的细微变化，有条不紊地表现了出来。

《一江春水向东流》是一部在思想和艺术上都取得了很高成就的影片，因此，几十年来，它一直受到广大观众的欢迎。这部影片作为四十年代进步电影的一部代表作，也作为中国传统电影艺术风格的典型作品，在中国电影史上占据了一个重要位置。

小 城 之 春

文华影业公司1948年出品
编剧：李天济
导演：费 穆
摄影：李生伟
主要演员：韦 伟（饰周玉纹）
石 羽（饰戴礼言）
李 纬（饰章志忱）

1946年春天，江南小城颓破的城墙上，默默地走着一位面色忧郁的美丽的少妇。她叫周玉纹，是破落大户戴礼言的妻子。戴礼言是一个生活上的失败者，他病痛缠身，每日徘徊在已成断墙破瓦的戴家大院，陷于不切实际的空想中。戴礼言与周玉纹已分居了一段时间。家中，还有一个仆人老黄和戴礼言的小妹戴秀。老黄每天都为戴礼言熬药、倒药渣，而戴秀却整天活泼好动，似乎对戴家的破落全不放在心上。这一天戴礼言从前的好友章志忱医生路过小城，来戴家作客。章志忱以前曾和周玉纹有过一段恋情。相见之时，双方不免有些惊讶。戴礼言不知这段往事，热情地留章志忱住下。生活极端无聊的周玉纹，因章志忱的到来，心理平衡被打破了。慢慢地，章志忱与周玉纹的旧情开始复燃。但面对病弱不堪的戴礼言，二人又深感一种良心的压力，不忍抛离他结伴远去。在戴秀十六岁的生日晚宴上，喝得微醉的章志忱

和周玉纹显露出了他们之间的真实关系。这使得戴礼言和对章志忱已萌生爱意的戴秀都受到不小打击。终于，章志忱一个人离开了小城，而周玉纹，又日复一日恹恹地走在破败的城墙上。

作为一个文化修养很深的导演，费穆得心应手地以各种表现手段，表现不同的主题。在《小城之春》中，费穆大胆地使用在当时电影这种并不擅于表现心理活动的艺术媒体，创造了一个精美绝伦的心理剧。这一艺术精品，开创了中国电影的心理写实主义的先河。

本世纪上半叶中国知识分子的处境是很奇特的。他们生活在一种文化的夹缝之中。在五四运动之后，西方现代文明日渐渗入中国。这种文明在知识分子身上的影响最大，因为他们有能力接受和领悟这种文明的真谛。民主、科学成为这些知识分子的信仰。在个人生活上，他们也追求一种个性更飞扬、更自由、更洒脱的人生。然而，他们的启蒙教育又是从学习中国文化开始的。中国的文学、艺术，熏陶着他们。同时，文化中的伦理原则，道德行为标准也成为他们的生活准则。这样，这两种文化的冲突就始终折磨着这些知识分子。在个人生活中，这两种文化冲突造成的最严重的问题就是婚姻问题或称两性关系问题。从鲁迅到郭沫若，都为这个问题苦恼过。费穆的《小城之春》就将镜头对准这个敏感问题，并从这里生发开去，对两种文化的冲突进行了细致、敏感的分析和表现。

周玉纹、戴礼言，甚至于戴秀，都是接受了新式教育的人。但同时，他们的生活又始终置于传统文化的阴影之中。戴礼言整天徘徊于破败的院落里，有怨自艾。同时，又空做着恢复家业的梦："我是不成材，祖宗留下的产业，到我手里都毁了……"而周玉纹，年轻漂亮，却每日无聊之至，以至于麻木到对这无聊的生活已失却了痛切之感。她与戴礼言结婚八年中，戴礼言病了六年。在章志忱来到小城之前，她与戴礼言分居也有两三年了。章志忱

是个医生，走南闯北，多少有些江湖气，但在与周玉纹去共同追求幸福时，他却怯懦地在最后关头退却了。“发乎情止乎礼”，这个不应该有的结局，却正是影片主人公主动选择的结果。章志忱与周玉纹在发自内心的恋情的催动下，几次险些冲破传统礼教的堤防，但却都临渊止步，终于没有跨出这最后的一步。周玉纹的一段话，准确地描述了她（也是他们）的矛盾心理：“我就只有想你……两年了，礼言对我就只成了一种责任，他是我的丈夫，我服侍他，我得死心塌地地服侍他……我心里只有你，但又觉得对不起礼言。”正是这种源自传统伦理的“责任”，捆住了局玉纹。几年来，面对病恹恹的丈夫及了无生气的生活，那种维持家庭完整，保持名分的“责任”，使她每日以买菜、绣花来消磨青春。在影片的结尾，主人公终于未能克服传统礼教的束缚，恹恹而别。在这个三角关系中，每个人都是无辜的，每个人都经历了一场深切的痛苦。而且，经历了这一场情变之后，每个人的生活都不会有从前的平静。如果他们仍没有勇气走出传统的囚所，等待他们的，将会是更深切的痛苦。

这样一个故事，是很难用电影手段处理的，因为，其中充满了大量的心理活动。但费穆在处理这个故事时，调动了各种电影表现手法，予以综合运用，显得游刃有余。首先，费穆使用独白来表现周玉纹的内心活动。一般来说，用独白来表现人物内心活动不算创举。但在《小城之春》里，费穆将周玉纹的内心独白，与画面表现形成奇妙的对位，使内心独白的运用显得独具一格。如影片一开始，随着周玉纹的内心独白，展开对环境的介绍。这使得景物描述具有了周玉纹内心视像的主观特点。而在周玉纹走入家中时，费穆有意使独白与实际发生的事件产生矛盾，以突出周玉纹的无聊生活在日复一日的不断重复，使周玉纹因倍受折磨而变得麻木的心灵得到了较深刻的表现。有的时候，周玉纹的内心独白又常常超越了故事，使得故事的表现更具有主观色彩。当画面上出现走过来的章志忱时，画外出现了周玉纹充满不安的内

心独白:“谁知道会有一个人来。”

在台词处理上，费穆不象一般中国导演那样喋喋不休地长篇大论，相反，费穆使用了大量不完整的台词。这种不完整的台词准确、巧妙地再现了主人公的那种踌躇难断的矛盾心情。通过这种不完整的台词，透视出人物内心的潜台词，使心理描写更加精巧。

在《小城之春》中，费穆还通过小物件，来象征性地表现人物的情绪变化。如一盆兰花，象征着周玉纹对章志忱未泯的旧情。

费穆还通过人物服饰的微妙变化来表现人物心理变化。周玉纹几次去章志忱的卧室，费穆都对她的服饰予以特殊表现，以表现她越燃越旺的热情。费穆还通过巧妙的场面调度，准确地揭示人物关系。其中戴秀十六岁生日晚宴一场，费穆把几对复杂的人物关系处理得清晰、明确，堪称大师手笔。

罗生门

(羅生門)

日本大映公司1950年出品
根据芥川龙之介的短篇小说《筱竹丛中》改编
编剧：桥本忍
　　黑泽明
导演：黑泽明
摄影：宫川一夫
主要演员：三船敏郎（饰多襄丸）
　　雅森之（饰武士）
　　京真知子（饰真砂）

卖柴的、行脚僧和打杂的三个人在一起谈论京都的一件奇闻：一武士和他的妻子真砂在森林中遇到大盗多襄丸。其结果是武士被害，真砂失身。卖柴人是谈论者中唯一的目击者。从谈论中我们了解到，三个当事人和一个目击者关于同一事件的叙述却大不相同。据多襄丸说，当他强奸了真砂正要离去时，真砂却说他和武士两个人中应当死一个。于是两人决斗，武士被杀；据真砂说，强盗强奸她后便独自离去。被捆在树上的她的丈夫以冷酷而蔑视的目光注视着她。她忍受不了这比让她死去还可怕的目光，便拾起地上的短刀要她丈夫杀死她，可她却很可能把她丈夫杀死了；

按死去的武士的叙述，强盗污辱了真砂后，又花言巧语地让真砂随了他，真砂居然动了心，并疯狂地要强盗杀死武士，倒是强盗尚有几分正义感，一脚踢倒真砂，并问武士如何处置真砂。真砂逃走，强盗放了武士。武士因陷入痛苦的深渊而自杀；卖柴人否认前三种说法。按他说，强盗奸污真砂后，恳求真砂做他的妻子，真砂割断丈夫的绳索要求二人决斗。二人觉得为这等女人决斗太不值得。真砂以激烈的言词刺激二人。二人厮杀之状甚为凄惨，最后武士被杀。但这种说法也被打杂的抓住了破绽而加以指责。

这部影片的主要内容取自于芥川龙之介的短篇小说《筱竹丛中》，叙事框架取自于芥川的另一篇小说《罗生门》。这是一部影象丰富、剧作结构精湛的影片，但是没有一部影片的思想内容象《罗生门》这样引起人们的热切关注。无论是在它拍摄之前的剧作阶段，还是在它扬名世界之后，人们都强烈地感到了它的思想内容的某种令人不可思议的性质，由于这个原因，西方评论家对它作了大量的研究，大体上形成了两种不同的意见。一种意见认为，该片宣扬怀疑论、表现了对人和客观真理的不信任态度，另一种意见认为，该片还是强调了人的可信性的。事实上，两种意见都有一定的片面性，并且影响了人们对于这部影片主题思想的比较客观的分析。梭罗门(《电影的观念》一书的作者)认为，《罗生门》的主要意图在于揭示人们为了维护自我形象而编造的谎言。揭示谎言需要确定客观事实。因此，他在影片所提供的四种异大于同的叙述中确定第四种说法是真实的。在他看来，黑泽明本人正是想要说明第四种说法符合事实。而且影片的大多数艺术处理都是为这一基本意图服务的。例如，卖柴人讲故事时影片没有配乐，而前面三个人讲故事时，影片却十分精彩地运用音乐来确定情调，这似乎证明了卖柴人的故事的真实性。对此，我们可以这样理解：整部影片有两个层次：前三个故事是间接叙述层次，第四个故事是直接叙述层次，叙事层次的差别确定需要相应的配乐及摄影上

的表现。而且，这四个故事是由两个人，即行脚僧和卖柴人复述出来的。由卖柴人复述的多襄丸的叙述也需要表现出复述者的主观态度。梭罗门指出，卖柴人的语调使人感到他对人物的介绍是真实的。这是完全正确的。但这一点恰恰证明一个叙述者在他要人们相信他的情况下，当然要运用各种可能的方法来使人相信他的叙述的客观性。梭罗门还认为，卖柴人没有任何理由值得让谎。如果这一点能够成立的话，那么，一个必然要被处以极刑的人，一个死去的人，一个耻辱地失身的人，难道也有美化自己的必要吗？实际上，从整部影片的规定情境来看只有卖柴人才最有理由说谎，他既是这一事件的目击者，又是这一事件的“参与者”，一个活着的人才更需要关心自己的形象；他既需要把自己打扮成客观地看到这一事件真相的人，又需要使自己不因为了解真相而受到指责和牵连。

黑泽明在他的自传中曾提到《罗生门》的创作意图：“这个剧本描写的就是不加虚饰就活不下去的人的本性。甚至可以这样说，既使人死了，他也不放弃虚饰，可见人的罪孽如何之深。这是一幅描绘人与生俱来的罪孽，人难以更改的本性，展示人的利己心的奇妙的画卷……如果把焦点集中在人心之不可理解这一点来读它，那么，我认为就容易理解这个剧本了。”这里的意思很清楚，每个人都不惜歪曲事实以维护自己的“体面”。

更值得注意的是，他并不认为自己可以算是一个例外。他在自传中甚至带着愤怒地谈到当年出品《罗生门》的公司经理的文过饰非的行径。他感到，这才是真正的“罗生门”。可是他却说：“然而我却不能耻笑这位经理”。他向自己发问说：“我写的我这个类似自传性质的东西，其中是不是真的老老实实地写了我自己呢？”他还意味深长地写到：“《罗生门》使我这个影人走向世界的大门，可是写自传的我却不能从这个门再前进了。”

黑泽明自叙的含义再清楚不过了。但在今天，作者的剖白对于了解一部作品的意义和价值不再被认为具有决定一切的意义。

因此，影片的意义，既可以从人的本性的"矫饰"的一面来理解，也可以从更广泛的意义来理解。影片的叙事结构及具体处理显然提供了这样的基础。在影片中我们看到，在关于同一案件的四种叙述中只有两点是不矛盾的：即武士之死与真砂失身。此外没有提供任何可靠的"事实"使我们有依据地做出哪个叙述更为真实的判断。在这里，重要的是作者并不想提供这样的"事实"。因为我们知道，从现有的电影叙述手段来看，提供这样的"事实"是轻而易举的。由此看来，除了导演关于表现人性可悲面的意义以外，从影片的叙事来看，可以认为，它以一种纯粹到了结晶程度方式触及了一个现代解释学的主题：一个由人参与其中的历史性事件在它发生以后，它的事实、价值和意义，并不存在完完全全地如其本然的原初叙述。它在它的叙述者的连续不断的叙述中，总是使自己的本来面目若隐若现，从而具有一种漂泊不定开放性，这里并不试图谴责任何人。

因此，梭罗门对《罗生门》的摄影技巧的分析完全可以从新的意义上来理解。影片在表现卖柴人的叙述时，通过摄影机的运动，出色地表现了卖柴人在发现尸体之前迅速穿越森林的运动中，心情舒畅，逍遥自在。后来我们知道，这一叙述是出于他个人目的的虚构。由此我们还可以知道，既然他与故事中的事件有了牵连，就无法保证他的复述的客观性了。多襄丸的叙述是由他复述出来的。影片在对多襄丸和卖柴人的叙述中，通过对摄影机运动的不同运用，造成了一种明显的对比效果，表现了卖柴人既作为叙述人又作为复述人的主观评价。摄影机的迅速移动所表现出来的多襄丸性格上的刁钻古怪及其叙述的不可靠，正是卖柴人力图给人造成的印象。他的目的即在于此。他在影片中一再表示其它三个故事都是捏造的。特别有说服力的是，当打杂的指出他的叙述并不可靠时，他没有做任何辩解。当然，这并不意味着他是一个坏人，影片的结局强调了这一点。这也使影片的内涵更为深化。另外两个故事的复述，也是通过摄影机的运动和音乐表现的：在这

里，行脚僧对于人的孤疑不定的心情给予了有力的揭示。在影片中太阳、暴雨等也被调动起来表现意义、制造气氛。《罗生门》问世后流行的所谓太阳族电影与《罗生门》中对盛夏烈日下犯罪场面的强有力的表现有一定关系。影片通过框架故事对内涵故事的否定以及框架故事的自我否定表达了一个似乎阴暗的主题：当一个事件“本身”消失后，对于这一事件的一切有关涉的一切叙述都不可能是纯客观的。但我们得承认，影片在表达这一主题时特别加以夸张了。

该片1951年在威尼斯国际电影节上获最佳影片奖——“金狮奖”。

西鹤一代女

（西鹤一代女）

日本新东宝公司1952年出品
根据井原西鹤的小说《好色一代女》改编
编剧：依田义贤
导演：沟口健二
摄影：平野好美
主要演员：田中绢代（饰阿春）

《西鹤一代女》讲的是日本幕府时期妓女阿春坎坷的一生。古都奈良的夜晚，许多浓妆艳抹的娼妓在寺庙附近的街头游荡。已经年长的阿春缓缓地走进罗汉堂，她看着千姿百态的佛像，一个个与自己年轻时有过关系的男人们有些相像。她回想起自己的坎坷经历。年轻时的阿春曾是一个贵族家里的漂亮的女佣。年轻的武士胜之介倾心于阿春。一天他带阿春到旅店中倾诉衷肠。不料，他们被官吏发现。胜之介被抓走杀了头，阿春及其父母被赶到京都郊外。阿春一家在京都府住了下来。在一次节日的跳舞活动中，江户松平家派出选妾的人看中了阿春，并把她带回松平家，让她做了老爷的小老婆。阿春得到老爷的宠爱，并为松平家生了一个男孩。谁知，这却招来了夫人和其他女人的忌恨。不久，阿春又被赶回家里。她为谋生计，到岛原的妓院当了妓女。一个名叫田

舍的人要为她赎身，但田舍是个骗子，后被官吏抓了去。阿春来到商人簔屋嘉兵卫家当女佣人。嘉兵卫是个好色之徒，对阿春不怀好意。嘉兵卫的妻子发现之后又把阿春赶出了家门。阿春也曾交过好运，扇子店的老板弥吉是个正直的商人，他娶了阿春，让她过上了一段好日子。可是好景不长，弥吉在出去收帐的路上被强盗杀死了。走投无路的阿春只好投身到尼姑庵里。在簔屋家相识的伙计文吉常来接济阿春，后来由于偷窃嫌疑，文吉也被捕了。为此，阿春也被赶出了尼姑庵。阿春又一次流落街头了。她听说自己为松平家所生的男孩已继承了父亲的家业。阿春希望能看看自己的亲生儿子，但松平家唯恐有损自家的名声，只准她远远地望上儿子一眼。

《西鹤一代女》的原作是一部写于十七世纪的日本古典小说。影片的创作者对原作“好色”的主题作出了自己的改造和挖掘。女主人公阿春在原作中是一个放荡的女人，而在影片中她则是作为好色的男人们的玩物和牺牲品。影片导演是日本最著名的老一代电影艺术家沟口健二，他与著名编剧依田义贤长期合作，创造了一批日本电影史上的杰作。沟口导演的影片中大量是描写日本妇女生活的，他通过这些影片探讨了日本妇女的思想和生活状况，取得了很高的成就，所以被人称为“女性电影大师”。《西鹤一代女》是这类影片中重要的一部。沟口带着深深的同情描写了女主人公被侮辱、被蹂躏的悲惨遭遇，鞭挞了封建社会的不平等和封建文化的不道德，同时又歌颂了生活在社会最底层的日本劳动妇女坚韧顽强的生活态度。

《西鹤一代女》中，阿春从宫中的女佣人逐渐沦落为暗娼，她过的是被社会上认为堕落和放荡的生活。而沟口则强调了她面临种种危机也不放弃做人的志气。每次决定其生活道路的时刻，她总是勇敢地面对现实。她不断受到悲惨命运的摆布，但她从不仅仅哭泣，而是奋力抗争。影片创作者还对女主人公在原作中的一

些放荡举动作了删改，使之更准确地反映了日本妇女善良、倔强的性格。阿春与扇店老板弥吉的一段姻缘，在原作中是以阿春与顾客调情而被赶出家门结束的。而影片则以弥吉的意外死亡代替，这不仅使人物的正面光彩有所加强，而且更有力地表现了多舛的命运对女主人公正常生活追求的扼杀。影片中的阿春是蔑视女性的日本封建社会文化的一个牺牲品。从这个人物可以看出沟口健二对专横的男性中心的封建社会文化的批判。站在女性的立场，描写妇女的生活，歌颂妇女顽强的生活态度，沟口为此奋斗了一生。

沟口作为一个伟大的电影艺术家，他的作品不仅具有深刻的思想内涵，而且在艺术表现上也达到了很高成就。沟口把电影艺术表现经验与日本文化传统和艺术传统中的许多审美原则有机地融合在一起，形成了富于魅力的艺术形式。这部影片节奏舒缓优美，在采用现实主义手法对景物和人物心理进行细微刻画的同时，又通过长镜头和机位变化、剪接等电影手法的运用，为影片提供了一种耐人寻味的神韵。《西鹤一代女》中很少出现特写镜头，大部分镜头都是全景或中景。许多较长的镜头依靠复杂的摄影机运动把不同景别的形象拍在一起，并随着演员的表演和场面调度而转换拍摄的方法，创造出一种舒缓而富于变化的节奏。这种舒缓稳重的影象表现与有条不紊的故事叙述融为一体，有力地展现了处于封建社会底层的主人公所面对的压抑而凝滞的社会文化氛围。它虽然不象快速镜头转换那样给观众造成强烈的冲击感，但却具有极强的情绪渗透力。女主人公的经历虽然十分曲折，但是影片中却没有特别强烈的冲突和外在的动作性。然而，创作者抓住她悲惨的生活经历和顽强的生活态度之间有力的戏剧性张力，通过细致的刻画，创造了一个生动而富于典型意义的贫苦妇女形象，并围绕这一形象展现了广阔的生活背景，有力地再现了封建社会的时代风貌。在这里，谦恭谨慎的外表下隐藏着强悍执著的日本民族精神透过平稳凝炼的电影视觉体现了出来。作者在对日本民

族文化的精髓有着深刻认识的前提下，通过有力的视觉表现再现了日本人生活方式的美感。影片对日本人生活和交往方式的细致表现，反映出作者深厚的文化修养和艺术功底。例如：作者巧妙地利用日本建筑席地而居及矮墙、拉门、拉窗等特点，在拍摄中利用升降机上下移动，自如地穿墙越院，与演员的表演和叙述的需要相结合，在完整的镜头空间中创造出一种长卷画式的优美视觉效果。

《西鹤一代女》问世之后，受到广大观众的欢迎，并获得威尼斯电影节的银狮奖。六十年代前后，沟口健二那种既平易朴实又具有内在张力的艺术风格，受到越来越多的推崇，为他赢得了世界性声誉。这当中，《西鹤一代女》起了重要的作用。

活　下　去

（生きる）

日本东宝电影公司1952年出品
编剧：黑泽明
导演：黑泽明
摄影：副田正雄
主要演员：志村乔（饰渡边勘浩）
　　金子信雄（饰渡边光男）
　　关京子（饰一枝）
　　渡边笃（饰患者）

一些家庭妇女联合向民政部门提出申请，要求将她们住处附近的污水沟填平，建一个儿童游乐场。民政部门负责人渡边勘浩象往常一样把她们打发到其它部门去解决。这些妇女们转了一圈，

历经八个部门，又回到了起点。一个月后，渡边经医生检查知道了自己患了癌症。他踉踉跄跄地回到家，摸黑坐在楼上的房间里。儿子和儿媳妇晚上回来，边走边议论如何动用父亲的退休金和积蓄购买新房。这些话被他听到了。他一声不吭地回到自己的房间，凝视着亡妻的照片，断断续续地追忆往事。他一连五天没有上班。他从银行提十万元存款的一半来挥霍。在酒店里，他遇到一位青年作家。青年作家成了这个想在最后一段时间里当一个享乐主义者的老人的“摩菲斯特”。第二天早上，他遇到了和他在一起工作过的年轻姑娘登代。老人迷上了这个生气勃勃的姑娘。在和她的交往中，老人请教如何度过生活中最后的日子。姑娘告诉他应该为儿童们做些有益的事情。就在职员们正在猜测渡边快要辞职的时候，他决定完成清除污水沟修建游乐场的工作。五个月后他去世了，人们在灵堂里纪念他，并开始理解他。

这是一部看起来平常，实际上寓意深邃的影片。正如爱德华·默里所说，尽管它似乎缺乏技巧的光辉，却也能使人持久地产生兴趣。默里把它列为“有史以来几部最伟大的影片”之一，是很有眼光的。

这部影片的主题，按照黑泽明自己的叙述，产生于他对生活意义的某种领悟，这种领悟与他想到了死有关：“有时我曾想到过有关我自己的死，然后我思忖，像我现在这样生活时，我怎么忍心与世长辞呢？我怎么能舍弃这样的生活呢？我感觉到，我应该做的事情还很多很多，我总是觉得，我至今活得还很不够呐。随后，我陷入沉思中，但并不感到悲哀。就是这种感受使我产生了《活下去》（又译《生存》）的构思。”从影片整个内容来看，影片相当准确地表达了作者的这一意图。

因此影片的主题可以概括为：死的启示。就像那个自称是渡边的“摩菲斯特”的青年作家所说的那样：“即使死是可怕的，一个人却可能在不幸中领悟到某些东西。生活对于一个临死的人比

对活着的、健康的人要美好得多。”影片正是以这样一种方式来探讨存在的意义的，这就触及到存在主义的一个观点：只有在死亡面前，一个人才能够真正地生活；而在平时，他却沉沦于“人们”之中，以一种麻木不仁的态度逃避着死，当必死的可能性变得切近和彰明昭著时，他才猛醒；因此体验死亡和生存（即活下去）是一回事，只要我们睁大眼睛（特别有意思的是，我们的确不止一次在影片中看到渡边的“睁大”的眼睛）面对着它，我们就成为我们自己了。

影片一开始就告诉我们，我们的主人公已经患了癌症，只是他本人还不知道这一点。这就使他仍然有可能坦然地以“人们”惯常所用的那种方式来处理家庭妇女们的申请——把她们打发到其它部门。影片还告诉我们，即使是在他已经知道自己将不久于人世的时候，他也没有立刻就想到这些为儿童着想的报告。要想到这一点，他还要经历种种“磨难”——先是对于亲子之爱的绝望，接着是对于享乐主义的失望，直到最后，当他力图成为“人们”的所有企图全都化为泡影以后，他才终于找到了真正属于他自己的生存方式。他决定为孩子们做一些有益的事情。

他一开始把希望寄托在儿子身上。他得知病情后踉踉跄跄回到家，没有回自己的房间，而是暗自坐在儿子的房间。他希望从儿子那里得到慰藉。这种想法看起来是合乎情理的，因为他正是为了儿子才决定牺牲个人幸福的。可是，无意当中听到的儿子对儿媳妇所说的令他寒心的话使他无法开口。更令人失望的是，儿子不仅没有对他流露任何爱戴之情，而且甚至没有给他一个在他们之间进行思想交流的机会。此后，他只有把希望寄托在用享乐来麻醉自己上面了。他在酒店里遇到一位年轻的作家。这个作家想用声色之欲使他痛痛快快地度过最后的时光。可是饮酒使他呕吐，卖淫的妇女也无法满足他最深切的渴望——以某种方式恢复自己的青春。这时，他遇到了充满青春活力的登代姑娘。和姑娘的交往足以使他产生这种幻觉，但这也不能维持多久，因为姑娘

对整日和他在一起感到厌烦了。他不得不向姑娘表明他并不奢望爱她，但却向姑娘请教如何才能像她一样生气勃勃地生活。他希望以这样的方式来度过最后的日子。姑娘的一句并无深意的回答，给了他启发，使他做出了他一生中最重要的一个决定：修建儿童游乐场。他回到办公室，找出了那份被搁置的申请报告。

经过了五个月，他于游乐场建成后去世。当人们在灵堂里纪念他的时候，有人表示，如果自己患了晚期癌症，也会像他那样去做。喝醉了酒的职员们甚至发誓说，渡边的死不会是徒然的，他们要在今后的工作中体现出渡边的精神。可是影片却让我们看到，接替了渡边的大野，仍然以渡边在过去25年中习惯了的那种方式来处理一份新的关于污水的报告。影片结尾时似乎透露出一线希望的曙光：大野把他的指示转达给木村，而木村则是渡边的精神所感动过的一个人。现在，他正走在渡边生前欣赏日落的那座桥上，欣赏着同样的景色。所不同的是桥的下面，游乐场已经建成，孩子们在嬉戏，母亲在呼唤儿子……此情此景，他能无所感悟吗？

影片在艺术上的特点，既不在于刻画人物，也不在于编织情节，而是在于表达某种意念，表达作者对于生活的意义所作的思考。这种思考在影片里和在生活中都是由于面对死亡而引起的。我们还看到，表现意念并没有影响影片的艺术感染力。这与影片的结构安排适应作者的表现意图有关。

整部影片由四个部分组成。第一部分的开头是一张X光底片的特写镜头；渡边勘浩君勤劳奉公二十五年，特此致敬。其间适时插入木牌、纸片的特写镜头和解说员的旁白；这些画龙点睛的简练处理对渡边30年来毫无价值的生活做了极富讽刺性的概括。这一概括的心理效果是，这个30年来勤勤恳恳工作的模范职员，突然感到自己受到了莫大的嘲弄。尽管他所剩的时间已经不多了，但他必须改弦更张，重新审视和安排自己的屈指可数的余生。影片的第二部分表现他为了享乐人生而做的种种努力。影片的第三

部分表现他和登代姑娘的交往和他的决定。值得称道的是，影片没有直接表现渡边修建游乐场的过程，而是把它放到人们的片断的追忆中来处理，从而增加了对于渡边的异乎寻常的举动进行反思的意味，这就是影片的第四部分。由于第一部分的恰到好处的处理，第二、三两部分中渡边的近乎疯狂的行为就可以理解了。而由于有了第二、三两部分的铺垫，渡边所采取的最后一个决定，也变得可以接受了（它不会令人感到象是说教），它使人感到，对于一个行将就木而又希望有所作为的人来说，这无疑是一个最好的选择。

1954年

后　　窗

(REAR WINDOW)

美国1954年出品
根据科内尔·伍尔里奇的作品改编
编剧：约翰·迈克尔·海斯
导演：阿尔弗莱德·希区柯克
摄影：罗伯特·伯克斯
主要演员：詹姆士·史都华（饰杰夫）
格蕾丝·凯利（饰丽莎）

因抢拍赛车镜头而断了一条腿的摄影记者杰夫，百无聊赖地靠从后窗窥视对面楼上人家的活动打发养伤的日子。天热，那些人家都敞开窗口，其中有苦思冥想的作曲家，招蜂惹蝶的芭蕾舞女演员，孤独寂寞的老姑娘，无儿无女却养只小狗的老夫妇，一个妻子瘫痪在床的推销员……

在窥视中，杰夫渐渐发觉推销员的行踪诡秘，而他久病的妻子又不见了。他推断是推销员杀害了自己的妻子，并毁尸灭迹，但是杰夫的侦探朋友却不信。杰夫的女友丽莎和女护理丝苔拉帮助他进行了调查，并取得了证据。恼怒的推销员找到了杰夫的家，并把他推下楼去。最终，推销员被捕，并认罪伏法。杰夫的那条断腿的石膏尚未拆除，另一条腿却又打上了石膏，等待他的将是

在匠人和艺术家之间显然存在着一个文化品格问题。在漫长的电影史中惊险、恐怖、悬念样式的影片千万部，为何独独希区柯克被人们尊崇为“伟大的电影艺术家”、“头号悬念大师”。这中间有叙事技巧的问题，但我以为最重要的还是希区柯克的影片总保持着一种自尊、自爱、自我实现的文化品格。他关心得更多的是观众心理，而不是观众的腰包，因此他的影片通俗却不媚俗，在获得视觉愉悦的同时，又多了那么一点诱人思考的东西。这一特征在《后窗》中表现得非常典型。

希区柯克曾十分有趣地把人类分为两种人：一些是喜欢窥视别人隐秘的人，一些是喜欢暴露自己的人。他自认为自己更属于前一类型。据他自己说，幼年时他就是一个感情内向离群索居的孩子。每次家庭集会，他总是独自坐在屋角，一言不发，悄悄地观察别人。这习惯一直保持到他终年。他甚至过分坦率地说：“我们大家的确都是窥视狂……我敢向你担保，十个人中有九个，当看到对面人家有个女子脱掉衣服去睡觉或者一个男子在打扫房间时，一定会不由自主地窥视的。然后他们一边移开目光，一边说：‘这与我无关’。他们还可以关上百叶窗，真的！然后他们并不罢休，他们马上会偷看的。”（弗朗索瓦·特吕弗著《希区柯克论电影》第216—217页）如此看来，《后窗》的男主人公杰夫这个人物在希区柯克的创作意图中是有其广泛的社会意义的。被他窥视的那幢楼房简直就是社会的缩影，一面面窗子里上演着一出出人生活剧：有人热热闹闹地宴请宾客，有人却因为孤独而痛不欲生，有的夫妇虽已白发皓首却依然相亲相爱，有的情侣却在疯狂爱恋了几天之后即见裂痕……在这里，每家人各有自己的生活，他们充分享有隐私权，试图侵犯这种权力的人是被认为不道德的，纵使不受法律制裁也会受到舆论和良心的谴责。这在西方社会乃是天经地义之事，然而影片编导者却对此提出了不同看法：互不相

干的生活莫非真是最正常、最理想的吗?"各人自扫门前雪，休管他人瓦上霜"的伦理道德难道不太冷酷了吗？生活本能甚至是一切动物与生俱来的，但异化使西方社会的人竟丧失了这一本能。杰夫的窥视行为不断受到亲友的指责，然而如果不是杰夫窥视，谁又能发现一个可怜无助的女人被肢解的惨剧呢？那个孤独的老姑娘正准备用安眠药解脱自己的孤独，只是一个十分偶然的因素——邻居家飘来的音乐使她放弃了死的念头。这个极为理想化的细节里寄托着编导者对相互关心的人际关系的一种渴望。在希区柯克看来，这个题材对人类来说是有普遍意义的。他甚至认为人们之所以喜欢到黑洞洞的剧场里去观看银幕上虚构的"隐私"，也正是这种被称为"窥阴癖"本能的一种替代。特吕弗敏锐地看破了希区柯克影片的真髓，所以他一语中的地说，这"是一部关于电影的影片"。（见《希区柯克论电影》第1页）

利用现代化工具对别人的隐私进行窥探，在窥探之中却发现了一桩案子——这不仅是《后窗》的情节主题，也是安东尼奥尼的《放大》和科波拉的《对话》的情节主题。只不过窥探者使用的工具不同，《后窗》里用的是望远镜和长焦距镜头，《放大》里用的是照像机偷拍，而《对话》则用了高保真的录音设备。三部影片的主题思想尽管有很大差异，但在对西方人际关系的异化提出看法这一点上却很相近。

人们将希区柯克同卓别林相提并论是绝不为过的，因为他们都善于深刻地了解和把握观众的心理，并有足够的技巧控制、指挥、牵引他们的心理。《后窗》显然使希区柯克面对一种技术挑战，那就是他必然把摄影机像瘸了一条腿的主人公杰夫一样绑在一个固定的场景（杰夫的宿舍）里，他所能拍摄的空间也只能是杰夫的卧室和通过后窗看到的对面楼房的窗口以及院子的一隅。众所周知，电影艺术的魅力即在于时空表现的自由灵活。然而《后窗》这一特定的情境却将摄影机束缚住了，这对以视觉效果为惯常武器的希区柯克来说不能不说是个难题，同时又是一个不可抵御的

诱惑。条件的限制对大师来说经常是创造新表现力的机会。希区柯克发现，尽管在这部影片中摄影机不能有更自由的横移、跟拍等运动，却有纵深运动的充分机会。从杰夫的主观视点拍摄的那些长焦镜头的变化是极有层次的，当我们的视点同杰夫的视点合而为一的时候，我们便在实际上与杰夫的行为有了某种不可分割的认同感，也就是说观众此时也成了一个窥视者。更重要的是我们的情感在不知不觉中也与剧中人的情感溶为一体。那些望远镜头陡然把对岸拉近，不仅没有使我们觉得那些人家与我们在情感上贴近，反而更感觉到他们如海市蜃楼一般虚无飘渺和疏远。这样，希区柯克便创造性地用视觉效果的空间距离来暗示人际关系的心理距离。希区柯克是最善于运用角色的反应来制造紧张的大师。当杰夫的女友丽莎贸然闯入凶手的家中，而凶手又赶回来的危急时刻，杰夫的主观镜头使我们充分体验了他紧张绝望的心理——恨不能插翅飞过去相助，却又爱莫能助。这时，希区柯克不断插入大量的杰夫和女护理惊恐万状的反应镜头，使紧张的气氛达到了饱和。

另外，在叙事技巧上，希区柯克控制节奏的高超技艺也是令人折服的。他知道制造紧张和恐惧不能急功近利，不能总让观众绷紧心弦。相反，一定要注意张弛，一定要在每一次新的紧张和恐惧之前创造一种放松情境，这种欲扬先抑的方式常常会使后面的情节更加意外，更加突兀。

但是，大师的作品也并非处处无懈可击。至少，这部影片的开场是不令人满意的，矛盾冲突提出得太慢，充满了枯燥无味的争执和罗里罗索的对话。也许，希区柯克的用意是造成一种对称——杰夫被病困在床上，而女友却行走自如；凶手的妻子瘫痪在床而凶手却行走自如。同样，他们之间都有烦恼和争执；影片似乎暗示出人类共存的人性弱点。可惜的是观众没有耐心去细听那些喋喋不休的对话，更没有可能去挖掘那种高妙的暗示。

1957年

野　草　莓

(Swultron ställel)

瑞典1957年出品
编剧：英格玛·伯格曼
导演：英格玛·伯格曼
摄影：贡纳尔·费希尔
主要演员：维克多·斯约斯特洛姆（饰伊萨克）
英格丽·图林（饰玛丽安）
比比·安德森（饰莎拉）

伊萨克是一个78岁高龄的医学教授。他性格古怪。表面上看，他似乎很有风度也很宽容和善，但生活在他身边的人（儿子、儿媳、老管家、妻子、情人等）都认为他是一个自私、冷漠、寡情的人。长期以来，他安于这种离群索居的生活，对大家的谴责毫不介意。

但是，就在他要前往隆德接受名誉学位的这一天，他做了一个古怪可怕的梦，梦见自己已经死了。在途中重访儿时住过的大房子时，他又产生了回到往昔生活的幻觉。在这些幻觉和梦境中，他与亲人无法交流，无可奈何地目睹往日的情人如何投入表哥的怀抱、自己的妻子如何与别人私通。他甚至在梦中受到审判：由于他不懂得如何与人相处而被惩罚以“孤独”。

这些梦在老人心底引起了触动。他开始试着改变同亲人们的关系，这种努力使他的内心获得了一种平静。在最后的梦境中，他与亲人们终于能够亲切相交，形成一种温柔和谐的关系……

在很长时期里，电影一直是一种“形于外”的艺术：银幕上只表现那些在现实生活中可以直观的事物。《野草莓》却打破了这条戒律。摄影机直接深入到人的精神领域之中，形象地再现了人物心灵变化的历史。这也便是人们把它视为“意识流”电影的经典作品的原因。

伯格曼的影片是充满思辨和哲理性的，剧作中埋伏着不少象征和隐喻。大概正是出于这样的原因，有人把他的作品归结为“新理性主义”。于是，许多人在欣赏伯格曼的作品时往往喜欢作学究式的考证，喋喋不休地论证草莓象征什么，而车轮又是什么隐喻。这样反而使他们无法欣赏到伯格曼影片中那些真正妙不可言的东西。而正是这些东西才使伯格曼成为一个艺术家。

伯格曼具有非凡的艺术感受力。在他看来，“没有什么艺术比音乐更像电影，这二者都直接影响我们的感情，而不是通过理智。”他的创作总是从某种朦朦胧胧的情绪入手，那情绪便像音乐主题一般控制着电影“旋律”——情节的节奏、气氛、段落间的呼应等等，并以这种情绪摄住观众的心灵。

影片一开始，伯格曼便把我们带入了一个令人“惊骇万状”的梦境：阳光和阴影形成强烈的反差，令人不安；空荡荡的大街上阒无一人，唯有伊萨克的脚步声在墙壁间回响；大钟的指针不见了，伊萨克对表时发现自己的老金表上的指针也不见了，表声却是他本人脆弱的、很不规则的心跳。好不容易看见一个人，却是个一碰即碎的木偶；更可怕的是，他从一具摔碎的棺材里看见了一具死尸，那死人竟是他自己。

这个梦明显地奏响了伯格曼众多作品中反复出现过的情绪主题——“恐惧”和“孤独”。在这里“恐惧”仅是“孤独”主旋律

的先导，因为“恐惧”会使人希望与同类亲近，因而也就会使人发现“孤独”。果然，一贯冷漠待人的伊萨克允许儿媳玛利安搭乘他的汽车，而在接下来的幻境里“孤独”的主题加强了：在儿时居住过的大房子前，他又见到了已逝的美好时光，但当老年的伊萨克同当年的情人莎拉以及所有的亲人处在同一个画面里的时候，他们之间却无法交流。在他与亲人之间似乎存在着一堵半透明的墙，伊萨克可以看见亲人们，而那些人却看不见他，他被孤零零地抛弃在阴冷的暗影里。

接下来，伯格曼通过梦境将“孤独”的情绪推向高潮：在第三个梦境中老伊萨克终于能同情人莎拉对话，然而对话的内容却是绝情。莎拉哭泣着离开他，同表哥一起走进屋去。后来的梦中伊萨克甚至看见了他的妻子，然而看到的却是妻子对他的背叛。当他又一次在梦中看见莎拉的时候，“孤独”的悲剧达到了顶点——那姑娘不顾他的哀求而抛下他，飞快地跑了，他却怎么也追不上。

《野草莓》的成就并不在于伯格曼在影片中加入了梦幻的场面——这一点早在默片《最卑贱的人》中就已经很出色地做到了。《野草莓》真正的功绩在于它创造性地建立起一种前所未有的“心理式结构”。在这部影片中现实与梦幻这两组时空内容保持着一种主题意义上的关系，而不仅仅是单纯叙事意义上的关系。也就是说，梦幻场面不再象叙事性闪回那样，单纯为了交代出现实故事的前史、以使观众知道剧情展开以前发生过什么，而是向观众揭示人物丰富复杂的内心生活，成为心灵的透镜。同时，梦幻时空的内容又成为现实时空中人物行为的动力和依据，推动人物的性格发生变化。我们可以看到，在第一个梦以后，伊萨克的性格并没有发生多大的变化，他只不过出于对死亡的恐惧而放弃乘飞机去隆德的计划，改乘汽车。但第二个梦幻却勾起了他对青年时代的某种懊悔之情。由于他的冷漠，使他的情人莎拉转向了他的表哥。也正是由于有了这个梦，他的性格才开始产生不易觉察的变

化：他对现实中那三个青年的爱情竞争，表现出由衷的赞美，甚至很动情地朗诵起一首情诗。第三个梦使久久隐藏在伊萨克潜意识之中的罪恶感转化成一场灵魂的审判。他发现他这个将要接受名誉博士学位的人其实连做人的最基本常识也不懂。他不懂应该如何尊重别人，请求他们对自己的宽恕。这个梦使伊萨克的性格发生了深刻变化。他不仅第一次关心自己的子女，并试着去关心周围的人。由于他开始明白应该怎么样与人相处，被处罚以“孤独”的灵魂方始获得解脱。在最后的梦境里洋溢起一种《田园交响曲》式的美好情绪，以往的梦境里那些离他远去的亲人终于和他产生了温馨的情感交流。由此可见，那些梦境其实是伊萨克浓缩了的人生，而去往隆德的道路，也正是伊萨克人生旅程的象征。于是，现实时空与梦幻时空之间的关系，便是应了中国“人生如梦”的古老格言。这种结构使伯格曼通过对一次短短旅程的描写，揭示了这位医学教授对自己整个一生的反思。

在这里，伯格曼显然面临着这样一种困难：现实时空和梦幻时空不仅存在着风格上的差异，而且一旦在它们之间作出主题意义上的直露关照，就会使观众觉得牵强附会。幸而伯格曼有足够的机智，他别出心裁地抓住一切机会暗示两组时空之间的联系。例如，他用同一个演员饰演两个同叫莎拉的姑娘，以暗示两组三角关系的对应。又如他精心安排的那一系列“先兆”式的细节：在第一个梦里，伊萨克梦见钟和表的指针都不见了。在后边的情节里我们便吃惊地发现他的母亲正有一只那样的没有指针的老怀表；他还梦见马车的轮子松动脱落，飞滚出去的情景，在后面的现实场面里，阿尔曼的汽车轮子恰好重演了那种脱落的过程。这些细节不仅使观众惊诧不已，而且巧妙地诱使他们调动自己的想象力去寻找两者之间的联系。

伯格曼历来否定自己的作品与自己生活的直接关系。然而我们却难以将伊萨克同伯格曼分开。伯格曼出生在一个笃信基督教的牧师家庭里，所以宗教问题始终伴随着他。尽管他的作品越来

越明显地否定上帝，但亦如他所承认的：宗教问题在他的思维和直觉之间冲突，“结果往往造成一片混乱”。这种冲突和混乱也直接反映到《野草莓》里。无论是伊萨克同表哥的冲突还是第二个莎拉的两个追求者之间的冲突，都不过是伯格曼本人性格冲突的形象化。在这里，他明显地流露出对宗教的怀疑和对人生现世情欲的肯定。但这部作品的总的主题却再一次暴露了基督教在伯格曼人生观中的位置：人生在世应与人为善，内心的自我反省是达到这种境界的途径。正是出于这样的局限，才影响了作品对伊萨克内心开掘的深度。此外，就作品的结构而言，也并非尽善尽美。剧作中以玛丽安视点出现的交代她与自己丈夫婚姻纠纷的闪回，与整个剧作结构所采取的伊萨克的视点不一致，在一定程度上也破坏了结构的统一。

雁　南　飞

（Летят журавли）

苏联莫斯科电影制片厂1957年出品
根据维·罗佐夫的话剧《永生的人》改编
编剧：维·罗佐夫
导演：米·卡拉托佐夫
摄影：谢·乌鲁谢夫斯基
主要演员：达·萨莫依洛娃（饰薇罗妮卡）
阿·巴塔洛夫（饰鲍里斯）
瓦·米耶尔库里耶夫（饰费多尔·伊万诺维奇）

鲍里斯和薇罗妮卡正热恋着，收音机里传来希特勒法西斯军队入侵苏联的消息。鲍里斯和好朋友斯捷潘在同一个工厂工作，

他们都志愿报名上前线去作战。鲍里斯走后，有一天，莫斯科发出空袭警报，妈妈让薇罗妮卡去地铁里，自己留下陪正忙于工作的丈夫。警报解除，薇罗尼卡往回走，突然发现她家那一带楼房已被德国飞机炸成废墟，薇罗妮卡的父母都被炸死。她在极度悲伤中，寄居到鲍里斯的父亲费多尔·伊万诺维奇家里。费多尔和女儿伊琳娜都是医生，家里还有鲍里斯慈祥的奶奶，再就是鲍里斯的堂弟、音乐学院的学生马尔克。马尔克也爱着薇罗妮卡，只是鲍里斯没有上前线时，他不便追求薇罗妮卡。鲍里斯走后，没有一点儿消息，加上父母双亡，薇罗妮卡感到很绝望。一天，德国飞机又来轰炸，薇罗妮卡不想再躲进地铁。在敌机狂轰滥炸声中，马尔克趁机占有了薇罗妮卡。虽然她不爱马尔克，也只好嫁给了他。为此，她遭到伊琳娜和周围的人们的冷嘲热讽。薇罗妮卡竭力忍着，默默等着鲍里斯回来——她不知道鲍里斯已经牺牲了。战争结束，人们欢天喜地去火车站迎接前线归来的将士，薇罗妮卡也披着白纱去了，可是她从斯捷潘那里得知，鲍里斯永远不会再回来了。她在万分悲痛中，将手里的鲜花分送给沉浸在欢乐中的不相识的人们……

五十年代后期和六十年代初，苏联银幕上出现了《雁南飞》、《士兵之歌》、《一个人的遭遇》、《伊万的童年》等一批震动世界影坛的优秀影片。《雁南飞》是其中最先问世，也是最有影响的一部。它在第十一届戛纳国际电影节上获大奖——金棕榈奖；达·萨莫依洛娃获最佳女主角奖。接着它又在许多电影节上获奖，并先后在一百多个国家上映。好像一夜间，苏联电影又达到了世界电影艺术的顶峰。

第二次世界大战后，苏联拍摄的战争题材影片如《斯大林格勒大血战》、《第三次打击》、《攻克柏林》等等都是以描写“大人物”或英雄人物为主，普通人在影片中多半处于陪衬地位。《雁南飞》等一批影片的共同特点是，主人公都是些“小人物”。作者通

过小人物的命运，表现了苏联的卫国战争。这在苏联电影史上是一个了不起的变化，是具有划时代的革新意义的转折。其次，在这些普通人物之中，如《士兵之歌》里的阿廖沙，《一个人的遭遇》里的索阔洛夫，《伊万的童年》里的伊万等，都是作为比较完美的正面形象来塑造的。薇罗妮卡则不同，从传统的道德观念看，她是一个有过失、有瑕疵的女人。薇罗妮卡形象是对长久以来塑造的所谓正面人物形象的一个大突破。1958年影片一上映，就引起激烈地争论，争论的焦点就是薇罗妮卡这一女主人公形象问题。当时苏联文化部门的领导人说："影片虽然是'有才气的'但'也有重大缺陷'……影片女主人公在很大程度上是臆造的，她没有成为卫国战争时期后方的千百万英勇的劳动者的思想感情和他们的事业的体现者。"但是到了二月份，同一位领导人又改变了口气，说："这是一部使人受到鼓舞，感到激动，而且真正体现出电影特性的作品……尽管薇罗妮卡的形象存在矛盾，但作者仍然成功地向观众表达了这样一种高尚的思想，那就是苏维埃人的忠诚和崇高的道德。"两次讲话，作出两种不同评价，由此不难看出，薇罗妮卡这个人物形象对当时传统的道德观念、文艺观念的冲击是相当大的，最后，不能不把薇罗妮卡也列入正面人物行列。这部影片对苏联电影关于正面人物形象在理论上的争论，对后来的影片如《这里的黎明静悄悄》中的人物刻画，也有一定影响。

这部影片在叙事层面上留有较多的话剧痕迹，如封闭式的结构，话剧式的人物出场介绍，乃至贯穿全剧的"小松鼠"也是话剧常用的手法，但是在造型层面上，又是充分电影化了的。特别是摄影机的方位、角度、运动、画面构图以及光线的用法等等，对观众产生出巨大的情绪感染力。换句话说，这部影片的造型语言相当丰富，相当独特，好象摄影机自身充满了激情。《雁南飞》的摄影造型在苏联和世界电影史上堪称典范。影片开始展示给观众的就是超凡脱俗的镜头：无论是鲍里斯和薇罗妮卡沿莫斯科河跳跃着向红场跑去，还是洒水车驶过，淋了薇罗妮卡一身清水；

无论是他们俩在楼道里跑上跑下，相约再见面的时间，还是薇罗妮卡穿过大街去为鲍里斯送行，这些镜头都充满了青春的节奏和旋律，极富于激情和表现力。鲍里斯中弹牺牲，在现实生活中只不过一刹那，在影片中，作者用了长长的一组镜头：先是白桦树在旋转，在这个背景上叠印出鲍里斯想象的画面：他同薇罗妮卡穿着结婚礼服，薇罗妮卡披着长长的白纱，从楼上往下走着，人们举杯向他俩祝贺，最后又回到旋转的白桦树。作者把现实时空延长为自由的电影时空，好像鲍里斯的灵魂在离开躯体前，作最后的显现。这种不无现实依据，又带有浪漫色彩的电影语言，在《雁南飞》之前的电影中，似乎还没有过如此完美的表现。这组镜头已经成为《雁南飞》影片的永恒标志。《雁南飞》摄影造型的成就的取得决非偶然，它继承了爱森斯坦的《战舰波将金号》的优秀传统，又有了新的重大突破与发展。这部影片是从事电影各门类专业的人都应该进行研究的。

维克多·谢尔盖耶维奇·罗佐夫1913年出生。他是苏联著名话剧作家和电影剧作家。他的大部分话剧剧本《祝你成功》、《未寄出的信》、《寻求欢乐》等均被先后搬上银幕。通常，从话剧改编电影，比从小说改编电影，其难度要大得多。罗佐夫成功地开创了一条从话剧到电影的改编的通道。这个现象，还没有引起我国电影理论家们的足够注意和研究。

米哈依尔·康斯坦丁诺维奇·卡拉托佐夫是与罗姆、格拉西莫夫·莱兹曼、尤特凯维奇等同时代的电影艺术大师，苏联人民演员。

谢尔盖·巴甫洛维奇·乌鲁谢夫斯基是俄罗斯功勋艺术活动家，苏联电影摄影学派的代表人物之一，也是苏联摄影艺术的一代宗师。他由于在《雁南飞》里的一系列创新与成就，荣获1958年法国戛纳国际电影节的摄影奖。著名绘画大师毕加索看了《雁南飞》之后说："这是苏联最好的影片。我近百年来就没看过这么好的影片"。这成就与乌鲁谢夫斯基的艺术观是密不可分的。他的

最重要的艺术观点之一，就是对电影剧作的重视。他认为电影剧作家《应为银幕而写作……剧作是摄影师创作的基础》，并认为《只有剧作，以电影语言为特点的剧作……才是评定摄影师为创作未来影片倾心费力的基本标准。”他还认为摄影师“应该拍摄的不仅是布景、演员，还有某种第三方面的东西（主要是指思想和情绪）”。这是非常有见地的电影观念，也是对摄影师的艺术创作提出了大师水平的要求。

林 家 铺 子

北京电影制片厂1959年出品
根据茅盾同名小说改编
编剧：夏 衍
导演：水 华
摄影：钱 江
主要演员：谢 添（饰林老板）
张 亮（饰伙计）

《林家铺子》以30年代一个江南小镇为背景，描写了林源记杂货铺林老板一家的遭遇。为反对日本帝国主义的侵略，青年学生掀起了抵制日货的风潮。国民党反动派也乘机敲诈勒索，老百姓的日子越来越不好过，林老板的杂货铺也越来越不景气。林老板贿赂商会的余会长，取得默许，把日货换上国货的商标出售。他又抓住机会向难民卖“一元货”的配套小百货。这样生意有了起色，但也遭到其他老板的忌恨。与此同时，国民党官僚的敲诈和钱庄的高利盘剥也越来越厉害。为了保住自己，林老板对比自己资本更小的同行也不客气，把别人店铺里的货物硬拿来抵债。结果林老板的女儿明秀险些被警察局长强占，林老板自己也被关进了班房。尽管艰苦挣扎，林家铺子最终也未能逃脱破产的厄运。林源记倒闭了，林老板带着女儿悄悄地出走了。有钱的债主都拥进店铺里，忙着瓜分货物。可张寡妇、朱三太等穷苦人受的打击

更大。他们存在林家铺子里的款子，是自己全部的血汗钱，现在随着店铺的倒闭全部失去了。穷人们的哭闹遭到了警察的开枪镇压。混乱中张寡妇的孩子被踩死，她以凄惨的哭叫声，控诉着那个万恶的社会。

《林家铺子》无论在中国电影历史中，还是在夏衍的电影剧作和水华的电影导演创作中，都占有十分突出的地位。这部影片正象片头字幕中所讲的“描写了一幕大鱼吃小鱼、小鱼吃虾米的社会情景”。影片成功地塑造了林老板这个既是被压迫、被剥削者，又是压迫、剥削者的旧社会小商人的艺术形象，细致入微地刻画了这个人物的双重性格。影片通过劝阿福买帽子，应付勒索的国民党兵、设计“一元货”等细节，表现出他善于辞令、精于算计，对做生意的一套十分内行。尽管如此，在社会动乱、经济崩溃的现实面前，在反动统治者的欺压和迫害面前，他只能走向崩溃。导演和演员都非常准确地把握了这一特定人物的复杂心态。在十七年影片工农兵革命英雄形象林立的情况下，林老板这一形象的创造更显得独具风彩。《林家铺子》影片紧紧围绕着林老板所处的这种“小鱼”的特殊地位来展开情节。改编过程中，在忠实于原著的基础上，又根据时代的要求对原著进行了改造和再创造。这些改动体现了一个加强革命性、倾向性的基本原则。这首先表现在不仅保留了原作描写的“大鱼吃小鱼”的一面，而且更着重加强了“小鱼吃虾米”的另一面。这也是适应社会主义改造刚刚完成的时代对资产阶级所作的历史评价。为了加重“小鱼吃虾米”的分量，王老板从林老板的债主改为了欠债人，林老板凶狠的一面就表现在对他催债和强行提货等情节中。林家铺子倒闭后门前的一场血案，也是在改编过程中增加的。这场戏不仅把影片的叙述推到了戏剧性的高潮，而且对林老板作为剥削者一面的阶级实质进行了更有力的揭露和控诉。尽管就艺术风格的完整性而言，这场戏在今天看来显得有些突兀，但从当时的时代政治对电影艺术

的要求来看，就很容易理解了。

《林家铺子》作为文革以前一部重要的根据文学名著改编的影片，它在审美情趣和艺术风格方面都表现出顽强的追求。这部影片把更多的抒情散文的色彩带入了电影，并且将这种情趣通过视觉形象传达出来。它有意避开了许多外在的强烈的戏剧性冲突，代之以真切而又深情的细节积累，从而娓娓地讲述出一个凄楚的故事，从这凄楚的故事中又升华出一种诱人的美。影片并没有拘泥于原著那种白描式的、冷峻客观的叙述风格；而是运用种种电影手段，在平易的叙述之中，创造出一种带有浓郁的主观色彩的意境来。影片一开始就从一支在水中轻轻摇荡的船橹缓缓摇出，长长的移动镜头随着小船在平静的河水中穿过小镇的一座座石桥，在小船驶过的平静的水面上，一盆污水突然从岸边泼入水中。在渐渐被染得污浊的涟漪中叠出了“1931年”的字样。这样，影片以含蓄的艺术手段，巧妙地隐喻了战争和动乱的污浊对人民平静生活的破坏的社会现实。最后结尾时也是林老板逃走时所乘的一叶小舟渐渐消失在水天一色之中。这一切是那样意蕴深刻、含而不露，将深深的回味和思索留给了观众。即使在叙事过程之中，电影的视觉形象也同样呈现出其强烈的艺术表现力来。如片中时近年关，逼债的债主步步紧逼，林老板半夜从恒源钱庄出来，在两堵阴森的高墙夹着的小胡同里走着。画面本身就给人以强烈的挤压感。林老板走到小桥边时，画面的一角上叠化出逼债人的一张张扭曲的脸。林老板茫然无主地坐在桥栏上，对着水中的倒影默默地沉思着。这时王老板正巧路过，林老板的眼里立即闪出了光，马上也象债主们对待自己那样凶狠地逼起债来。在这个短短的段落中，环境、人物动作和拍摄、调度与剪接等电影手法的运用协调一致，不仅完成了叙事，同时也产生了一种优美的意境。为了给影片创造这种真切而优美的意境，导演从不为了表面上的戏剧性效果而拼命地进行渲染，而是避开正面冲突而以细腻的手法揭示出人物细微的心理变化和微妙的人际关系。林老板是一个

精于“和气生财”的生意经的小商人，这种处世方式渗透在他的全部言谈举止中。创作者准确地抓住了人物的这一基本行为特征，使之统一于整个影片藏而不露的艺术风格中。除夕夜，林老板正与家人和伙计吃年夜饭，朱三太听到谣言后来找林老板要收回存款。林老板一面殷勤地让伙计招待客人，一面巧妙地暗示自己毫无经济上的困境，不动声色地说服朱三太放弃了提款要求。即使在商会余会长公开要求将明秀送给警察局长作妾时，林老板心理和情绪的巨大震动也只是反映在眼神的一些细微变化上。他若无其事地寻词推托。在其他一些人物的描写上，也体现了影片表现戏剧性冲突时的这种追求。如余会长是对林老板施加压力最大的人，敲诈勒索都是通过他来实现的。但他的敲诈总是以和和气气的口吻转弯抹角地进行的。这个伪善中藏着杀机的人物形象的塑造，既是对社会生活的真实把握，也符合整个影片的艺术风格。

《林家铺子》是一部在思想和艺术上都取得了高度成就的影片。它通过朴素真实的艺术描写，以独特的方式，把林家铺子的兴衰与整个时代联系在一起，从平凡的事件中反映出了复杂的时代和社会。而且艺术家凭着他们深厚的艺术功力和修养，用严谨细腻的艺术手法，把那样一个动荡的时代，那样一段充满危机和矛盾的生活，以真切而优美的情调表现了出来。创作者把平易的叙述风格、优美的视觉形象和顺畅的蒙太奇相结合，使整个影片如行云流水，意韵深远。这部影片继承了《神女》、《小城之春》的传统，在运用电影手段创造富于中国民族特色的银幕形象方面作出了新的探索。

《林家铺子》问世之后，经历了坎坷的遭遇。在极左的政治和文艺思想指导下，它曾一度被指责为“为资本家歌功颂德”，而受到严厉的批判。但是随着时间的推移，人们越来越发现其独特的艺术魅力，受到人们的高度评价。

广 岛 之 恋

(HIROSHIMA, MON AMOUR)

法国、日本1959年联合出品
编剧：玛格丽特·杜拉
导演：阿仑·雷乃
摄影：萨夏·维埃尼
主要演员：埃曼努艾尔·黎娃（饰"法国女演员"）
冈田英次（饰"日本男子"）

一位法国女演员来到日本广岛拍摄电影，认识并爱上了一位日本建筑工程师。影片的第一时空就是这一对恋人在广岛的最后二十四小时的恋爱过程。但在影片九十分钟的总长度中，有一半以上都是其它时空的画面：1945年原子弹爆炸后的广岛、医院、终生残疾者、纪念碑一样矗立着的废墟及法国小镇内韦尔、女演员早年与一个德国占领军士兵的恋爱、她在二战后受到的本国同胞的惩罚。女演员与日本人短暂的恋情无时无刻不浸泡在这些痛苦之中，而且，似乎她再待下去，也只能痛苦下去。在一段犹豫之后，她决定离开日本。

《广岛之恋》是阿仑·雷乃的第一部长故事片。在此之前，他拍摄了《凡高》、《夜之雾》等一系列以绘画和战争为题材的短片，再加上他以前专业训练的底子，《广岛之恋》在技术水平的专业化和对电影手法运用的自觉性上，明显高于同一阶段法国新浪潮中《电影手册》派的其它作品，就不足为怪了。

在本片中，雷乃仍然坚持了他以前短片创作的很多特点。他

的重大主题之一就是反战。本片的中心则是超越任何界限的人类的博爱。而影片整体上的所谓“意识流”,表现在胶片上,只是将他以前在绘画上的实验向前推进了一步。

与雷乃的另一部影片《去年在马里安巴德》相反,本片并非象有些人所说的是一部“非理性电影”。雷乃实际上是个理性主义者。看他的《天命》、《我的美国叔叔》等影片,就会感觉更明显。他的社会观和人类之爱的观点基本仍是二战前的莫内(欧洲共同体倡议人)式的。而哲学思想更是只定位于十九世纪后期。他的时间观念是彻底的柏格森的“心理时间”,即时间并非物理的、线性单向均匀向前的轴。时间的依据是人的感知和意识活动。这对丰富电影语言有着重要意义。过去影片的叙述流程在时间上只是物理的,将观众对叙述的感受圈定在物理的范畴内。但人们逐渐发现,电影时间的线性毫无意义,方向也可以非常“紊乱”。雷乃之前已经有人开始这样做了,特别是伯格曼。但雷乃分明使这一工作“准确”地“规范化”了。也正是因为他的努力,才使这一方法在电影中成为正常的方法。今天看来,雷乃的《广岛之恋》的剪辑的流畅和精确,证明雷乃的理性丝毫不亚于摄制《十月》的爱森斯坦的理性。

理解本片的另一个关键,还在于对“新小说派”的文学观点的了解。大家知道,本片编剧是著名的法国“新小说派”作家玛格丽特·杜拉。雷乃自己是个极严肃认真的读者,思想观念中有与这些作家们相近的地方。在“新小说派”的作品中,物的意义远大于传统小说。在电影中,就成了摄影机镜头紧紧盯住乍看无意义、近于抽象的物的局部,或用运动镜头不厌其烦地展示似乎与主体动作关联不甚紧密的客观事物。透过大特写的两个人湿润的肌肤,听着冈田英次用不标准的法文说:“你在广岛什么也没看见”。实际上,我们看见了纪念碑、废墟、医院。我们的视角如此客观,又如此直接,乃至影片中这些仿佛是被采访的人,从一个极遥远的地方来到了我们面前。而那些人又不具有故事片中通常

有的活的性格，仿佛只是一些受了伤的躯壳。这种以人为物的办法和对物的过于客观的视角，已远远背离了传统电影，不去追求观众的认同。大家知道，本来“新小说派”就是以“看”著称的。而它的“看”正是“观照”式地偶然瞧见某件物或物化的场景，并逐渐发现自己卷入场景或发现物与自己的关系。雷乃深刻地理解了这一点（他也许并非借助“新小说派”才有此认识）。他后来的影片《穆里埃尔》的片头是这种“物－我”关系的最浅显注释，而他在这方面最全面、最透彻的阐释就在《广岛之恋》中了。电影与小说相比，面临的第一个问题是将观照者分成影片中的人物和观众，即原书上假设主人公窥视的，必须分一部分由观众直接窥视，另一部分由影片中主角窥视（当然，也是观众与他一起看）。并且，《广岛之恋》严格地并非常精确地恪守了将身为观照者的观众逐渐卷入的原则。除了“真实电影”的几部杰作，没有一部影片能达到这样的效果。

如果弄通了这两点（非线性时间和物的观照），其它问题就迎刃而解了，可以赏析了。

杜拉对本片的贡献在于以下几方面。她的剧本给了雷乃在时间上大跨度转移的可能性。她对东方的偏爱使影片主要动作的发生地放在日本，这就产生了与时间相对应的地点、场景的跳跃。观众来往于日本广岛和法国内地小城内韦尔之间。杜拉最大的贡献是本片的对话。如同本片的画面按窥视的原则分成了两类一样，对话也分为两类：情人间的喁喁私语，在画面变化时变成了画外音的独白，有时象解说词。其他人讲的话（侍者、日本老太太）则与动效几乎没有差别。

雷乃偏爱摄影机的运动，但其运动一般是水平的，在向前为主的运动中夹杂着向左右的转向，与另一些大师如塔尔柯夫斯基不转向的水平均匀的镜头，不摇的跟镜头，与沟口健二的大纵深缓慢横移，与贝尔托卢奇的升降机上下运动都形成了鲜明的对比。

《广岛之恋》是一首动人的情歌，虽然影片最后让他们二人分了手。

士 兵 之 歌

（Баллада о солдате）

苏联莫斯科电影制片厂1959年出品

编剧：伏·叶若夫
　　格·丘赫拉依

导演：格·丘赫拉依

摄影：弗·尼科拉耶夫
　　艾·萨维里耶娃

主要演员：瓦·伊瓦绍夫（饰阿辽沙）
　　日·普罗哈莲卡（饰舒拉）
　　安·马克西莫娃（饰母亲）
　　叶·乌尔班斯基（饰伤兵）

阿辽沙十九岁时，就已经是一名苏联红军战士。在一次战斗中，德军坦克向他们袭来，他从电话中接到撤退命令，就丢盔卸甲地拼命往后跑。几辆坦克象老鹰捉小鸡似地追着阿辽沙。阿辽沙跳进掩体，刚巧里边有一门反坦克炮。他不但侥幸活了下来，还打掉敌人的两辆坦克。部队首长把阿辽沙叫到掩蔽部，决定为他请功。阿辽沙说自己见到坦克扑来，心里真害怕了，不要给他记功，最好给他一天假，让他回去看看妈妈，因为上战场时，他没来得及和妈妈告别，顺便想再修理一下房顶。首长考虑到现在交通不畅，多给了阿辽沙几天假，但叮嘱他必须按期归队。

阿辽沙在回家路上做了很多好事：给战友捎东西，给残废军

人拎箱子，帮司机推车。他在闷罐式军用车厢里还遇到农村姑娘舒拉，车里只有他们两个人。开始舒拉很怕阿辽沙，故意说她有了未婚夫。后来，舒拉看到阿辽沙帮战友往家里送肥皂，为了她下去打水误了火车等一系列行动，发现阿辽沙是个非常善良、纯朴的青年。舒拉到了要去的地方，和阿辽沙分手了。阿辽沙一路为别人的事耽误了许多时间，又赶上飞机轰炸、火车停驶，他还没到家，回队的时间就快到了。于是他自己撑小船过河、到对岸又拦住一辆汽车，才赶到家，可妈妈还在地里干活。他只和妈妈在大路上见了一面，没说几句话，又匆匆爬上拉他回来的军用汽车走了。这次离开妈妈，阿辽沙再没有回来。

影片通过阿辽沙回家探亲路上的一系列行动和遭遇，向观众展开了苏联卫国战争期间后方生活的广阔画面。这里，作者采用了“旅行片”的结构形式。有的影片如《五个夜晚》、《一年中的九天》，人物活动天地集中，也比较封闭，不大容易发挥电影“运动”的优势，但这类影片往往以细致地刻画主人公内心世界见长，通过人物和人物关系透视出作者要传达的思想。“旅行片”则不同，它最能发挥电影“运动”的长处，但它的危险是容易肤浅与表面化，如西德影片《泰奥追车记》。避免这种境况的关键，在于作者要传达的思想是否深刻，是否十分注意和有效地刻画了人物。《士兵之歌》恰恰克服了“旅行片”的弊病，或者说它是利用“旅行片”这种样式创造了一部杰作。影片中，无论是残废军人对于同妻子相见的犹豫（自己断了一条腿已经很不幸，他不愿意再给妻子增加痛苦），还是邮电局里收电报姑娘对残废军人不想见妻子行为的斥责；无论是奔跑着前来迎接残废军人的妻子，还是把手提箱放下，悄然离去的阿辽沙；无论是阿辽沙战友的爸爸——尽管儿媳与别人同居，他依旧让阿辽沙告诉儿子，他的妻子在等他，让他勇敢杀敌，还是在风雨泥泞路上为前线运物资的司机的妈妈；无论是押车的军官，还是拉阿辽沙回家的汽车司机，他们身上都

体现着共产党教育下的苏维埃人的崇高人道主义精神，对祖国安危的强烈使命感。当然，在影片中，这些美好品质更集中地体现在阿辽沙与舒拉这两个纯洁、可爱的年轻人身上。对于今天一些过分追求物质享受和快乐的年轻人来说，阿辽沙和舒拉的行为和关系，可能变得遥远或不可理解。但历史上确实有过这样纯洁无邪的一代人，他们的道德风范永远站立在人类文明的峰巅。

难能可贵的是，作者在不到一百分钟放映时间里塑造了众多生动的人物形象。有时寥寥几"笔"，一个活脱脱的人物就出现在银幕上了，我们可能不知道他们的名字，但他们的形象却永远驻留我们心中，如头部缠着绷带的部队首长；开始拒绝送阿辽沙回家后来转个弯又追上阿辽沙的司机。我们没听见司机说话，也没看清他的面孔，但是通过他转弯回来的动作，就能理解一个军事任务在身的司机的人道主义思想力量。作者不放过用造型手段刻画任何一个人物，目的是传达出时代精神（这正是作品的灵魂），给观众以鼓舞，给人们以思考。甚至著名电影艺术大师罗姆也从自己的学生丘赫拉依这部影片中得到启发："如何通过一个小故事展现出异常广阔的生活、大量的事件和变故，从而打破了习惯了的规范。"（马·扎克著《米哈依尔·罗姆》1988年俄文版第189页）

这一时期，许多电影剧作家、艺术家都转向写普通人的命运与战争的关系，但是阿辽沙与伊万(《伊万的童年》)、与薇罗妮卡(《雁南飞》)等青少年形象不同，更不同于过去苏联影片中那些高举战旗，喊着"乌拉"，冲锋向前的战士形象。阿辽沙的最大特点是质朴、无邪，还带着毫不做作的孩子气。他对功名利禄毫无贪欲。他一点也不犹豫就表示只想和妈妈见一面，面不要记什么功。因为不给他记功，他也同样为祖国而战。基于同样原因，他可以和战友们用刊登他英雄事迹的报纸卷烟抽。他在敌人坦克前确实害怕了，往后猛跑，就象奔向母亲的怀抱一后边是自己的队伍啊！可是打掉了敌人的坦克，又露出孩子般的喜悦。阿辽沙的心象泉

水一样清纯、明净。虽然阿辽沙只活了十九岁，我们为他再不能回到妈妈的身边而惋惜，可是我们也要说，他的短短一生是充实的、快乐的、幸福的。

作者调动各种造型手段，使这部影片节奏明快，妙趣横生，洋溢着青春和生命的欢乐。舒拉送走阿辽沙，依然徘徊在站台上，叠印出长长的白桦林画面，真是令人叹为观止。有人认为电影只有表现恶，表现潜意识，表现性本能才是真实的，否则就是美化生活，这完全是对生活的曲解，至少这种看法是片面的。善与恶本来并存于生活之中，由于作者自身素质、经历、教养不同，有人在作品中更多地喜欢揭露生活的阴暗面；有人更愿意将生活中美好的东西展示给人们。不论是前者还是后者，只要是一个真正的作家、艺术家，名副其实的人民的儿子，他们的终极目的都是一个，用自己的作品促使人类不断进行自我完善。

这部影片的编剧叶若夫与丘赫拉依都是1921年生人。叶若夫是俄罗斯功勋艺术家，著名电影剧作家，著述甚丰。丘赫拉依是人民演员，拍《上兵之歌》前，导演过《第四十一》，1961年又导演了《晴朗的天空》。他后来拍的影片，在艺术上都没有超过《士兵之歌》。也许正如著名导演安德烈·塔尔柯夫斯基说的，"所有的导演在他们一生的实践中只能完成唯一的一部长片。"(《当代外国艺术》第四辑，第75页，文化艺术出版社出版)

四　百　下

(LES QUATRE CENTS COUPS)

法国卡洛斯影片公司、赛迪夫影片公司1959年联合出品

编剧：弗朗索瓦·特吕弗

导演：弗朗索瓦·特吕弗

摄影：亨利·德卡约

主要演员：让—皮埃尔·雷奥（饰安东）

帕特里克·奥费（饰莱内）

故事是围绕十二岁的男孩安东·杜瓦内尔展开的。安东和好朋友莱内，都非常讨厌他们那个严厉而又古板的学校，因而他们经常逃学。一天，安东去上课，老师问他昨天为什么旷课，安东编造了谎言，说他的母亲去世了。后来安东的父亲杜瓦内尔先生知道了此事，他打了安东。安东又生气又难过，于是决定从家里逃走。逃走之后，安东开始偷东西，他先偷走了他父亲办公室里的打字机，由于内心不安，后来他准备将打字机归还原处。谁知就在他悄悄归还打字机的时候，却被当场捉住。杜瓦内尔先生不愿意收留安东，把安东送交了法庭。后来，法庭又把安东转到了少年罪犯教养所。在教养所，安东仍不能遵守那里的规章制度。一次他因为没等吹哨就先吃饭，结果挨了看守的耳光。安东无法忍受教养所的非人的待遇，终于，有一天他借着一场足球赛的机会逃出了教养所，向着他所渴望的大海奔去……

弗朗索瓦·特吕弗是法国“新浪潮”电影运动最重要的导演之一。他执导的这部带有自传色彩的影片《四百下》，首开先河，奠定了“新浪潮”电影运动的基础。

当时，集聚在安德烈·巴赞周围的“电影手册”杂志的年轻影评家们，对法国五十年代流行的“优质电影”越来越不满意。1954年，特吕弗发表了《法国电影的某种倾向》一文，批评法国电影的追求高成本、大明星、生编硬造情节、摄制方法墨守成规等缺点，提倡艺术家们反其道而行之，用一种新的精神去拍摄电影。

《四百下》是一个少年对自己不如意生活的自叙。它故事平平，风格清淡。安东希望从他的父母、教师身上找到同情与理解、关

心和友谊，但他得到的却是冷漠与粗暴。安东担心受罚不敢上学，后又因扯谎而不敢回家。他时而流落街头，时而寄人篱下。接着他又因为小偷小摸被送上法庭和教养所。他父亲头脑简单、目光短浅，他母亲愚蠢自私、行为轻浮。教师也没有同情心。安东就是生活在这样一个没有爱的世界里。

由于特吕弗在安东身上溶入了自己的经历，使影片十分真切、动人。特吕弗小的时候也曾从家里出走，他父亲找到他后，一怒之下把他送到了警察局。后来，他又从警察局被送到了少年罪犯教养中心。多亏安德烈·巴赞保释了他，并为他找到了一份工作。因而，特吕弗将此片献给安德烈·巴赞，以表示对这位挚友的感激与爱戴。

亨利·德卡约（该片摄影师）手中的摄影机既不过分贴近人物，也不远离人物，而是在这两个极点中寻找最佳距离。摄影机的移动充满了温情。如表现安东不被人理解时，摄影机迎面拍了孩子手抓铁栏的镜头。后来当安东被送往教养所时，摄影机又从孩子的背后拍：汽车在公路上行驶，远处铁栏依旧可见。片中长短镜头的交替运用也别具韵味，如影片结尾时安东向大海奔去的长镜头就格外意味深长、令人神往。片中还出现了许多新颖的表现手法。如心理学家审讯安东的那场戏中，特吕弗采用了跳接。这种省略法简洁有力，大大加快了影片的叙事节奏，令年轻一代电影工作者着迷。法国“新浪潮”电影运动的另一个重要导演让一吕克·戈达尔在他后来的影片中就大量采用这一手法。此外，影片结尾时的“定格”也是特吕弗的一大发明。观众面对安东企望的目光激动不已。

几乎所有的电影评论家都一致称赞该片演员出色的表演。让一皮埃尔·雷奥的表演自然、朴实、细腻，洋溢着空前的真诚。这以后特吕弗在他的《偷吻》、《夫妻生活》、《二十岁的爱情》等影片中仍选择让一皮埃尔·雷奥担任主角，并让他一直沿用安东·杜瓦内这个名字。这种情况在电影史上也属罕见。

另外，影片还大量采用实景拍摄和自然光照明，并且影片的制作费用低廉。这些均体现了当年“新浪潮”电影工作者们的拍片特点。

《四百下》在1959年戛纳国际电影节上获得“国际天主教会团体奖”。为此，“电影手册”杂志周围的年轻人们深受鼓舞。在以后的四、五年中，法国竟有170名新手推出自己的处女作，这就形成了一股电影创作的大潮——“法国新浪潮”。

“新浪潮”电影运动不仅改变了当时法国电影的风貌，而且影响了世界电影的发展。电影《四百下》已成为世界电影史上的经典作品之一。

精 疲 力 尽

(A BOUT DE SOUFFLE)

法国乔治·德博合卡尔公司1959年出品
编剧：让—吕克·戈达尔
　　弗朗索瓦·特吕弗
导演：让—吕克·戈达尔
摄影：拉乌尔·谷达尔
主要演员：让—保罗·贝尔蒙多（饰米歇尔）
　　让·赛拜尔（饰帕特里夏）

米歇尔是个混迹街头，终日无所事事的青年。一天，他偷了一辆汽车，从马赛驶往巴黎。途中，他还用手枪打死了一名追踪他的警察。

来到巴黎后，米歇尔在香榭里榭大街找到他的女友帕特里夏——一个靠卖《纽约时报》为生的美国姑娘。两人来到姑娘住

处。米歇尔向她表示了自己的爱，并且说服她与自己一起去罗马。为了筹备旅行，米歇尔经常打电话向一个朋友索债。

帕特里夏一心想成为一名记者和作家，她与报社记者的往来引起米歇尔的猜忌。同时，米歇尔那反复无常的性格和漂泊不定的生活也使姑娘失望。虽然两人时时会面，但他们对未来的生活都没有什么信心。

警察终于找到了帕特里夏。姑娘这才获知她的男朋友米歇尔犯了罪。起初她袒护自己的男朋友，但是她最终还是向警方告发了他。姑娘想以此来证明她对米歇尔从未产生过爱情。

这天，米歇尔在姑娘的住处等候前来还债的朋友。警察封锁了道路，包围了住宅。这时姑娘来电话将真相告诉了米歇尔，并劝他迅速逃离。就在朋友前来还钱时，米歇尔被警方发现。逃亡之中，他被击毙在巴黎街头。

《精疲力尽》是法国电影"新浪潮运动"的主将之一让—吕克·戈达尔的处女作，也是他成名的代表作。被视为"新浪潮"电影美学的宣言。

五十年代末，法国社会动荡不安。青年一代普遍对政治产生了厌倦情绪，他们拒绝走父兄走过的道路。在此期间，苏联共产党揭发了斯大林当政时期的一些错误，反对个人迷信，在世界范围的共产党人中产生了影响，法国左派青年也因此对共产主义产生了不解与疑虑。与此同时，右派青年对戴高乐将军奉行的非殖民化政策发生质疑，担心法国在国际事务中的影响会因此下降。另外，高速发展的科学技术也使一代青年深深感到他们与社会日益加大了距离，于是他们陷入彷徨与苦闷之中。正是在这样的社会背景下，"新浪潮"电影运动诞生了。

《精疲力尽》一片中的米歇尔是个没有信念、没有生活目标的青年。他仿佛随"风"来到世界上，又随"风"离开了这个世界。活着就是一切，他甚至不知如何追求他在世上唯一感到可以亲近

的姑娘帕特里夏。姑娘要走向社会，得到社会的承认，而米歇尔却要逃离社会，反叛社会。在他那封闭的世界中，价值观念崩溃了，伦理道德观念也丧失了。他顺手开走别人的汽车，甚至举枪打死警察。戈达尔塑造了一个游离于社会之外的反英雄的形象。米歇尔是“愤怒的青年”、是“垮掉的一代”中的一员。他始终未能获得姑娘的理解与爱情，姑娘留给他的是“分道扬镳”和“永别”。而米歇尔临死前留给世界的竟是一句诅咒——“该死的”。

稍后，人们在戈达尔导演的另一部影片《狂人彼埃洛》中，遇到了相似的形象——彼埃洛。他也没有家庭根基，没有社会地位，好象生活在社会之外，过着与米歇尔同样漂泊游荡的生活。他不停地向前行进，最终从陆地驶向地中海。他同样追求着一个女人，但是最终他却将她杀死并自尽。这类“反英雄”形象越来越多地出现在法国这一时期的银幕上，成为“新浪潮”电影的一个重要标志。正是从这个意义上讲，某些影评家将《精疲力尽》视为一部划时代的作品。

戈达尔从来不把形式仅仅视为形式，把表现手法仅仅视为手法，而是将它们提到美学与伦理学的高度来认识。在这一时期，戈达尔提出了“电影就是每秒钟24格真实”的著名口号，并将它付诸实践。显然，他是受到“真实电影”的影响。他赞赏法国“真实电影”的创始人让·鲁什导演的《我是个黑人》这类介于故事片与纪录片之间的影片。在《精疲力尽》中，戈达尔有意避开那种首尾相衔、情节跌宕的结构方法，限制和缩小了该片的叙事成分，让生活在银幕上流动，从而拆除了影片与观众之间的观赏心理障碍。如在拍巴黎街头时，戈达尔使用了大量起伏不定的跟镜头，由于画面来自观众的视点，因此这些画面使观众感到亲切、感人。大角度的摇镜头，将街头群众场面尽收眼底，甚至不放过那些围观群众的指手划脚，它使观众体会到即兴创作的情趣，从而缩短了影片与观众的距离。

戈达尔十分注重该片的声画对位。例如，一天米歇尔来到香

榭里榭大街，声带向观众提示了游行队伍的存在。然而，画面上的米歇尔却对游行场面不屑一顾，与那些站在人行道上围观的群众形成鲜明对比，表现了男主角对世界的“冷漠”与“隔阂”。

戈达尔同样十分重视影片中画面与画面的衔接，镜头与镜头的联结。他的跳接干脆、利落。当帕特里夏与报社记者就生活问题展开对话时，镜头的转换与跳动令人目不暇接，充满生气。有时他省略了不该省略的过程，也许在戈达尔看来，这样更能反映现代生活的节奏。可以说，戈达尔为我们提供了一个全新的电影世界。

裸　岛

（裸の島）

日本近代映画协会1960年出品
编剧：新藤兼人
导演：新藤兼人
摄影：黑田清己
主要演员：乙羽信子（饰阿丰）
殿山泰司（饰千太）

这是一个方圆约有六、七百米的小岛。其实它不过是海中的一小块荒丘。

“岛的背荫处一个角落，盖了一个简易的小房，它好象是紧贴在崖壁上的小棚，然而它却是一户人家。”这是一个四口之家，男的叫千太，女的叫阿丰，还有他们的两个儿子：八岁的太郎与六岁的次郎。他们辛勤耕耘，把整个小岛从海滩到岛顶端开出了一层层的梯田。

小岛上没有淡水，为了浇地，千太、阿丰每天从早到晚摇船运来大岛上的淡水。太阳炙烤着小岛，水浇到干裂的土地上，“眼看着水渗入到干土里，好像留下了小小的污点，立刻就消失了。”可是他们仍然默默地干着，默默地摇船，默默地挑水，默默地浇地。日复一日，年复一年。

不久，祸从天降。太郎突发急病，千太去大岛请医生又耽误了时间，阿丰、次郎眼睁睁地看着太郎死去。

阿丰终于忍无可忍，她“发了疯似地把幼苗拔出来，狠狠地用手摔在干裂的大地上，然后用脚踩它。”可是千太却依旧默默地舀水，浇着干旱的土地。

第二天，千太、阿丰又从大岛运来了淡水。他们挑着水桶，一步一步地爬上山顶。阿丰“拿起水舀，小心而慢慢地往大地里浇水。晒干了的黄土转瞬就把水吸尽。”

《裸岛》又译作《赤贫的岛》，描写一个赤贫之地的赤贫人们的生活。

初看《裸岛》，可能很累。它是一部黑白影片。编剧、导演新藤兼人在谈到该片为什么不拍成彩色片时说：“彩色电影就不能完全如实地把现实描写出来，黑白影片有时胜过彩色片……因为着色首先是根据现实着色，而黑白的表现手段只用两色表现现实。彩色当然也应该有它的表现手段，但是根据现实去着色必须有出色的艺术家头脑和革新的技术才行。”(《电影剧本的结构》，中国电影出版社出版，第94页)。这里新藤兼人讲了彩色片与黑白片的不同之处，或者说是讲了黑白片所独具的艺术魅力。此外，《裸岛》严峻的主题、朴实的风格，似乎只有采用黑白影片的形式才合适。

初看《裸岛》，可能很累。它是一部无对话影片，影片“自始至终只是靠画面的组接完成的。但是它并不是无声电影。它有声音。有波浪声、风声、笑声、叹气声，运动着的大自然和人，一切都按其原貌让它活在剧本里”(《电影剧本的结构》，中国电影出版社出版，第93页)。于是，影像在这里发挥了更大的作用。电影虽然是视、听结合的艺术，但是它应该以“视”为主，“听”为辅。据国外脑生理学者和电子计算机信息工程学者共同测验的结果：相同时间人们所获的信息量，视觉信息是听觉信息的900倍以上。此外，更重要的是，影像能够跨过艺术品与观众之间的障碍，直

接走入人的心灵。“在电影院里，摄影机把观众引入了画面本身。我们仿佛站在画面里观看一切东西……虽然我们是坐在花了票价的席位上，但我们并不是从那里去看罗密欧与朱丽叶，而是用罗密欧的眼睛去看朱丽叶的阳台，并用朱丽叶的眼睛去俯视罗密欧的。”（巴拉兹《电影美学》第37页）。其实，“走入心灵”的岂只是罗密欧与朱丽叶。看过影片《黄土地》的人，也都会被该影片强烈的造型感和视觉冲击力所震撼。黄土地犹如一位饱经沧桑的老者，静静地站在那里，他温厚地注视着我们，向我们默默地诉说着我们民族久远的历史，诉说着我们中华民族的文明。面对黄土地，我们感到了一种灼热，我们甚至不敢迎接他的目光。在影片《裸岛》中，新藤兼人创造了影像更大的奇迹，一切都是那样默默地：大海，小岛，土地，幼苗；摇船，挑担，爬坡，浇水。“由于受无声条件的限制面依赖了表现手法的充实，”（《电影剧本的结构》中国电影出版社出版，第93页）于是，“默默”之中，渐渐浮出了一种韵味，一种风格，一种诗意，一种精神……它“默默地”走入了我们每一个观者的心中。

该片获1961年第二届莫斯科国际电影节最佳影片奖。

1961年

去年在马里安巴德

(L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD)

法列波雷西戴尔影片公司、德拉影片公司1961年出品
编剧：阿兰·罗勃一格里耶
导演：阿仑·雷乃
摄影：萨沙·维尔尼
主要演员：戴芬娜·赛里格（饰A）
乔其奥·阿贝塔基（饰X）
萨沙·比托埃夫（饰M）

在一座古老的水城里，戏剧演出正在进行。男人X与女人A相遇。男人告诉女人：一年前他们曾在这里相见。那时她曾许诺一年以后在此重逢，并将与他一起出走。

A起初不信这个带外国口音的男人的诉说，可X却不断地出现在她的面前，并且不厌其烦地谈着他们一年前相会时的种种细节。他一会儿出现在公园里，一会儿出现在她的房间里……

A开始怀疑自己的记忆了，她觉得去年或许发生过这次相会。

与此同时，另一个男人M（或许是A的丈夫）试图挽留A。但A终于离开了自己的房间，进入花园，向那个男人X讲的约会地点走去……

《去年在马里安巴德》是法国新浪潮运动时期著名导演阿仑·雷乃同“新小说派”代表人物阿兰·罗勃—格里耶合作的重要作品。

以阿仑·雷乃为首的“左岸派电影”(即“作家电影”)的艺术家十分关注人的精神活动。在他们看来，精神活动比人的外在活动更丰富，更富有意义，而且，两者相比，往往是前者支配了后者。于是，在这个领域里的探索开始了。从《夜与雾》到《世界的全部记忆》，从《广岛之恋》到《去年在马里安巴德》，雷乃电影的始终如一的主题是人的记忆。“左岸派”电影艺术家执著地表现回忆、梦幻、遗忘、想象、潜意识，努力将人的种种心理状态及精神活动搬上银幕。1959年，当影片《广岛之恋》推出后，传统的批评家们曾就影片的主题争执不休。雷乃却认为这种争论是没有意义的，因为影片的重要之处不是主题而是风格。雷乃解释说：“我们要求观众不是从外部重建故事，而是和角色一起从内心经历它……现实永远不全是外部的，也不全是内心的，而是感觉与体察双重类型的混合。”雷乃的观念，以及对传统现实主义的延续，既同故作高深的超现实主义有别，同时又以其对超现实主义的合理承继，而与传统现实主义不同。

这一创作思想同样贯穿在《去年在马里安巴德》一片中。A与X一年前是否曾相会，影片自始至终都没有作出明确答案。据说在此问题上导演同编剧各有定见。雷乃认为有过相会，而罗勃—格里耶则坚信那不过是叙事人的幻觉。影片的创作者们，希望观众依据自己的生活经历参与影片的创作，观众看到了男人X一再诉说那些具有说服力的细节：诸如A如何因摔跤而折断鞋后跟，A如何在闪身时用手抓住了X的手臂。观众也看到A逐渐怀疑自己，最终离开卧室，走入花园。他们完全依据自己的想像来揣测那最终没有答案的结局。难道观众不认为这种故事是最真实的，最合乎情理的、而且也是最能和他们自己的日常感情生活相适应的吗？就这样，观众与传统影片之间的那种消极地“认同”被取

消，取而代之的是积极地“参与”。

《去年在马里安巴德》一片自始至终表现了一个说服过程，它的结构与叙述方法也相当奇特，令人深感“新小说”的影响。

“新小说派”的代表人物罗勃一格里耶认为：世界是由独立于人之外的物质构成的，而现代人则处于物质的包围中。影片中出现了大量的镜头描述这座巴罗克式风格的城堡。时而是静止画面，时而是摄影机的运动。在许多画面中，人处于旁边或低处，被建筑物、雕像等压抑。使观众感到似乎人不再构成作品的中心。退一步讲，人的位置并不比物的位置来得更实在。通过视觉，人只能观看到事物的外表。在这个“视觉世界”里，主观感情是靠不住的，任何对“意义”的追求也显得徒劳无益。于是，影片中竟然出现了处于静止状态的人物。在那个布局严整，古香古色的花园中，他们与那里冰冷的大理石雕像别无二致。罗勃一格里耶历来被批评家称为文坛的“视觉派”。也许正是出于这种“视觉”追求，后来他才弃离文坛，拿起摄影机，成了一名电影导演。

在影片中，人物不过是表现某种心理因素或心理状态的“临时道具”。片中的三个主要人物由A、X、M三个字母来表示，他们各自的年龄、身份以及三个人之间的关系是模糊不清的。观众隐约感到：A与X或许是情人关系，而A与M或许是夫妻关系。片中出现了M不厌其烦地下棋的场景，他总是赢，直到最后才败于X手下。这种胜负关系的颠倒似乎暗示着他们同A之间关系的变化。但是，对影片作任何断言又都是危险的。因为每当观众自信已寻到问题的答案时，一个新的疑问即刻会出现，使前面的答案变为幻觉并归于破灭。《去年在马里安巴德》一片的魅力也许正来自于此。

比如有这样一场戏：A与X站在台阶上。当A要求X离开时，台阶却坍塌了。可突然这场戏中断了。观众面前仍旧是并未坍塌的台阶。观众意识到前场戏表现了一场梦幻。可是摄影机偏偏使我们看到台阶并非完好无损，它带着裂痕。这使观众不得不重新

思考，在梦幻与现实这两个世界中进行选择。这一符码到底是代表男人不可动摇的信念——他口口声声地说他们去年相会的事确实发生过；还是代表女人要求摆脱男人纠缠的愿望——她坚持要男人走开，自己留在台阶上。影片未曾给我们提供任何答案。

法国的“新小说派”作家们的一大贡献是时间观念的自由组合。他们突破了传统小说中的那种叙事时序。过去、现在随意转换，现实、想象随意交错。“新小说派”在空间上也享有更大的自由。罗勃—格里耶说：“通过小说，企图重建一个纯属内心世界的时间和空间”。在影片中，一般地讲，A身穿白裙的场景是过去时，而黑裙则是现在时，这种双时空交替的叙事方法，极大地增添了影片的心理色彩。

影片映出后，在国际影坛上产生了巨大的影响。西方的重要影评家雅克·布鲁牛斯称其为“前所未有的最伟大的影片”。也有一些影评家指责该影片“好大喜功，故弄玄虚”。

一年中的九天

(Девять дней одного года)

苏联莫斯科电影制片厂1962年出品

编剧：米·罗姆

德·赫拉布罗维茨基

导演：米·罗姆

主要演员：阿·巴塔洛夫（饰古雪夫）

伊·斯莫克图诺夫斯基（饰库里柯夫）

特·拉甫洛娃（饰丽莉亚）

古雪夫、库里柯夫和丽莉亚是好朋友，也都是年轻的核物理学家。古雪夫是农民的儿子，为了祖国和人类的幸福，有崇高的献身精神。库里柯夫聪明、机智，在核物理学理论方面很有造诣。丽莉亚决定嫁给库里柯夫，也把这个决定告诉了库里柯夫本人。没过几天，她又改变主意，不跟库里柯夫去西伯利亚，准备作古雪夫的妻子。

中子试验非常危险。在一次试验中，老教授辛佐夫受到中子辐射，不久便死去了。古雪夫继续进行试验，也受到辐射，被送进医院。他请求医生给他做手术，以便重返工作岗位。医生告诉他，现在只能给狗做试验手术，还没给人动过手术。古雪夫以乐观态度要求把他作为第一个接受手术的人。术前，库里柯夫和丽

莉亚到医院看望他，古雪夫画了一张漫画，让护士拿给他俩。画上是三个小人手拉着手向前走。古雪夫请库里柯夫给他找一条出门穿的裤子，然后三个人一同去大饭店“撮”一顿——科学家古雪夫身上始终洋溢着乐观主义精神。

这是一部反传统的革新影片，是罗姆在五十年代首倡的“思想电影”的代表作。所谓“思想电影”，主要是指电影应当表现作者对时代的思考，并在银幕上表现思想本身和思想的过程，在更深层次上揭示人物的内心世界。而所谓反传统，主要是反对电影中的戏剧传统，反对戏剧传统的核心，是反对注重因果关系的情节，因为这种情节是在舞台条件限制下产生的剧作方法。由于戏剧在西方起源早，对后来的小说的情节结构也有很大影响。那么，晚于戏剧和小说若干世纪的电影，至今仍十分受传统戏剧情节结构的约束。但是第二次世界大战后，电影一再试图摆脱戏剧的约束，罗姆的这部片子虽然是众多电影艺术家尝试中的一次，但它从内容到形式对传统情节作了相当全面的突破。影片从一年中选择出九天生活，即将全剧划作九个部份。尽管三位主人公贯穿全片，但并不存在一个完整的故事。这部影片着重突出的是人物的思想，作者的思想，换言之，大多数影片是以情节来“控制”影片的。《一年中的九天》则是以思想来统帅全片。

五十年代后期，苏联文艺经过“解冻”，电影也出现了一个蓬勃发展期。这个时期的主要带头人物，除丘赫拉依、塔尔柯夫斯基等之外，还有一些有相当成就的老一代艺术家。他们在新的自由的创作空气中，努力探索新的内容与表现形式。例如莱兹曼从导演粉饰生活的影片《金星英雄》转而拍摄了《生活的一课》、《共产党员》；卡拉托佐夫从执导《仇恨的旋风》到拍出震动世界影坛的《雁南飞》、《未发出的信》；格拉西莫夫从执导《乡村医生》到拍出巨片《静静的顿河》等等。这个大变化对后来苏联电影的发展产生了相当大的影响。在众多大师创作的变化中，最有代表性

的是罗姆。

米哈伊尔·伊里奇·罗姆是爱森斯坦的学生。他于1934年第一次独立导演的影片《羊脂球》获很大成功，并以这部影片结束了苏联电影的默片历史，开始了有声电影时期。1936年，他因导演《列宁在十月》而驰名世界。接着又拍了许多优秀影片。1956年他将著名电影剧作家叶·格布里罗维奇的电影文学剧本《但丁街凶杀案》搬上银幕，而后，到拍《一年中的九天》之前的六个年头里，他没有拍任何影片，而在苦苦思索，研究。他认为自己从前拍的影片，基本上是戏剧式的传统式的电影。他认为，时代发展到今天，必须勇敢地放弃老经验、老方法，探索出一条新的电影艺术创作之路。最后，他与赫拉布罗维茨基合写了电影文学剧本《一年中的九天》，把它拍成片子。这部影片成为他探索新创作之路的一个成功的开端。罗姆回忆起这段日子时表示，他并不可惜这六年时间，因为他没有让它白白过去。

我们看到莱兹曼、格拉西莫夫、尤特凯维奇、卡拉托佐夫等——电影大师创作上的转变，主要表现在影片的思想内容上，或者说，主要表现在电影中塑造普通人物形象、描写普通人的命运方面。在剧作方法上虽然更加成熟，但变化不太大，基本上还是戏剧式的或长篇小说式的。罗姆不仅在思想内容上、人物形象塑造上、而且在电影表现形式上作了大胆的带有根本性的革新，这就是电影观念的更新和由观念更新带来的一系列电影语言的更新。对于一位有很高成就的，在世界影坛享有盛誉的已经61岁的电影艺术大师来说，迈出这一步是相当了不起的，这需要多么大的勇气和智慧啊！罗姆从对电影剧作各元素的理解，到摄影造型、布景设计、演员表演、声音的使用等电影的各方面都进行了革新。在革新中，罗姆更加执著地、坚定不移地追求影片思想的深刻性，并直接提出“思想电影”的口号。一方面这是与西方大肆泛滥的性电影、暴力电影相对抗，更主要的是，罗姆认为，人类发展到现在，创造了高度发达的物质文明的同时，反而面临比从前更严

重的核战争威胁，因而他认为，人类现在比以往任何时候都更需要思想和理性，需要理智地对待和解决人类自身的生存问题。他的“思想电影”也正是从这一历史高度提出来的。他创作《一年中的九天》这部电影，就是要表达他对人类命运的巨大关心，对人类理智和良知的呼吁。我们通过主人公古雪夫回到乡下同老父亲的对话，就可以清楚作者用心之良苦了。

在银幕上直接反映核电站与核物理学家的影片，这在世界电影中可能是第一部，人们理所当然地认为这是令人乏味的题材。可以想见，罗姆的这一尝试是何等艰巨。首先，作者摒弃了传统的情节结构，即结构是对情节的编排，而采取了散文式的非情节的结构——选了一年当中的九天，九天里发生的事也没有情节上的有机联系。因此，主要是靠人物性格和动作来传达思想。为了表现出核物理学家不同于一般知识分子的特点以及他们的学识和素养，必然对剧中人物对白与表演提出很高要求，演员再不能“躲”在情节后边，必须直面观众了。

其次，为了在影片中显示出同和平、战争密切相关的核科学的严峻性，在布景设计上、制作上，省略了一切不必要的东西，甚至在古雪夫和丽莉亚家里，在医院里，除必不可少的床、桌子、笔、纸等几件东西，几乎没有任何多余的道具和装饰物，使观众感觉到他们灵魂里除了科学与人类命运，再别无所求。

影片中摄影机的角度、位置、光影的变化、机器的运动几乎是全新的。如经常出现的核试验站长长的、冷冷的走廊；古雪夫在试验站的高高白墙下边走过时的小小身影；古雪夫同志父亲说话时的古俄罗斯风格的木屋、长桌等，可谓匠心独运！

《一年中的九天》上映后，虽没有产生《雁南飞》那样大的“轰动效应”，但是它作为“思想电影”的代表作，作为苏联电影大转折时期的有巨大革新意义的成功之作，永远值得我们学习与研究。它的崇高而深刻的思想和苏维埃人为和平的献身精神，也将永远鼓舞世界人民为和平而奋斗。

《一年中的九天》是罗姆导演的三部曲中的第一部。在这部影片取得成功经验的基础上，他又导演了第二部曲《普通的法西斯》(1966)和第三部曲《反正我相信》(又名《今日之世界》)(1976)[①]这三部影片都是作者对今天人类命运的极大关注与思考，其思想之深刻、艺术之完整实属罕见，它们将启迪一代又一代电影工作者。

罗姆从1949年就开始在苏联国立电影学院执教。他培养的学生中如阿布拉泽、丘赫拉依、舒克申、达涅里亚、潘菲洛夫、塔兰金、齐赫依泽、米塔等已是今天的苏联电影艺术大师了。

伊万的童年

(Иваново детство)

苏联莫斯科电影制片厂1962年出品
根据符·波戈莫洛夫的小说《伊万》改编
编剧：符·波戈莫洛夫
　　米·巴巴瓦
导演：安·塔尔柯夫斯基
摄影：伊·尤索夫
主要演员：格·布尔里亚耶夫（饰伊万）
　　沃·祖布柯夫（饰霍林）
　　叶·克雷洛夫（饰哈尔采夫）
　　沃·玛丽雅维娜（饰玛莎）

伊万是个孤儿，12岁时，他的父母就被德国鬼子杀害了。他

① 罗姆于1971年逝世。他的第三部曲《反正我相信》没有拍完，后来由胡齐耶夫、克利莫夫、拉甫洛夫等三位导演共同制作完成。

带着对德国法西斯的刻骨仇恨，加入了苏联红军，当一名小侦察员。他利用自己是个孩子不易被敌人注意的有利条件，潜入敌后，侦察敌人的火力配备和兵力部署。一次，他带着情报，在深秋的河水里游了6公里才回到队伍。中校认为战争不是孩子的事情，决定送他到后方的苏沃洛夫军校学习。伊万听了很恼火，竟然离开这里，去找游击队。中校亲自把他找回来，只好答应他再去敌后侦察。可是这次去侦察，伊万再没有回来。苏联红军打到柏林，在敌人的材料堆里，发现了伊万的档案——伊万被绞死。

这是苏联六十年代出现的一部诗电影。

这部影片的编剧，除原小说作者符·波戈莫洛夫，还有苏联著名电影剧作家米·巴巴瓦。正如苏联作家康·西蒙诺夫说的："这部影片是以符·波戈莫洛夫那个对战争作了许多真实可信的细节描写的，出色的短篇小说为基础的。我不想对这一点估计过低。如果没有波戈莫洛夫所描写的关于一个12岁的小侦察员伊万那样惊人、那样真实、那样充满悲剧色彩的短篇小说，也就不会出现《伊万的童年》这部影片了。"将小说改编为诗电影，这中间确有许多可研究的，但是我们在这里应当着重介绍的，还是塔尔柯夫斯基和这部诗电影本身。

安德烈·塔尔柯夫斯基1961年毕业于苏联国立电影学院，是苏联电影艺术大师罗姆的学生。《伊万的童年》是塔尔柯夫斯基毕业后导演的第一部影片，也是继《雁南飞》、《士兵之歌》等优秀影片相继问世后，又一次震动世界影坛的杰作。影片于1962年在威尼斯国际电影节获大奖——圣马可金狮奖。这部影片不仅确立了塔尔柯夫斯基的导演风格，也奠定了他在世界影坛的地位。西方电影理论家将意大利的费里尼，瑞典的伯格曼，苏联的塔尔柯夫斯基并列为世界上三位最有才华的电影艺术大师。

电影文学剧本所叙述的关于伊万的故事本身并不新鲜，但是塔尔柯夫斯基从这个故事中发现了他所追求的主人公。他说："使

我更感兴趣的是那些外表文静、但是充满内心紧张活力的性格……在我读过的小说中，伊万就属于这个行列。”伊万的形象和性格对塔尔柯夫斯基是至关重要的。这里有着作者与剧中主人公的某种不可言传的默契、吻合、认同、也许应当说是理解。不过，这不只是未来影片的基础。应该说，这部影片的成就，主要应归功于塔尔柯夫斯基赋予影片以深刻的思想内涵，诗的电影语言和风格，或者象作家西蒙诺夫说的，“波戈莫洛夫在他的小说中，以一个散文作家的准确而专注的眼光描写了战争。塔尔柯夫斯基则是以诗人的眼睛阅读了小说。他吸收了所读的一切，然后以电影的语言在银幕上写出了一首诗——描写遭受战争摧残的‘伊万的童年’的悲剧的诗篇。”

塔尔柯夫斯基对诗电影的追求是有意识的，又似乎是和作为诗人塔尔柯夫斯基的儿子的天性有内在联系。塔尔柯夫斯基说：“长久以来，我们一直受着散文的约束，而这就带来了越来越不好的后果。”他认为电影“应当向诗学习，如何只用少许手段，少许词句就表达出大量的情绪内容。”我们不一定同意他对诗电影的推崇和对散文电影的否定，但是他说的诗电影的长处确实存在。《伊万的童年》也因此获得很大成功。这部影片中诗的“情绪内容”主要就表现为伊万的梦。“梦”构成了影片的第二个时空，并和现实时空，即第一个时空有机地交织在一起。它们造成的效果不是和平与战争的并列或对比，而是把和平推到可怕的战争中去。

影片一开始就是伊万的梦，立刻就确定了影片的诗的风格：阳光明媚，布谷鸟在叫，伊万趴在桶边喝着妈妈打来的水。突然出现的枪声，使伊万从梦中惊醒，回到现实。他从草棚上爬下来，涉水过河去找部队。第二次梦，是他在营房里睡下，梦见和妈妈在井边打水，伊万到井水里去捞星星。又是枪声，吊桶象一颗炸弹直冲井底。井边，桶里的水慢慢泼洒出去，好象妈妈的灵魂随着洁净的水飞走了，妈妈倒在井边——她被德国强盗枪杀了。影

片中间多处穿插了伊万的梦，那是他和小姑娘坐在满载苹果的汽车上奔跑着，苹果撒了一路，马儿过来吃苹果的和平景象。特别应当提到的是，苏联红军攻克柏林，找到伊万被绞死的档案后，又出现伊万的梦境：他沿河边追赶跑在前边的小姑娘的长长的镜头。他追过了小姑娘，继续朝前跑，跑着跑着，突然一棵象征战争与死亡的大枯树塞满了画面，影片也到此结束。如果严格按现实生活的逻辑，这个梦是讲不通的，人死了怎么还会做梦？但也许是伊万的灵魂对祖国的眷恋，就象《安德烈·鲁勃廖夫》影片中飞上天空的农民又回到大地；也许是作者借伊万的梦表达自己对和平与战争的思考和忧虑。

影片中除了伊万的梦，还有许多诗电影特有的寓意深刻的象征镜头，如战壕旁边斜插着教堂的十字架——战争亵渎上帝，毁灭人的信仰。几棵烧焦的枯树和一台康拜因之外没有任何东西的死寂的大地。——战争使和平的丰收的大地满目疮痍、欲泣无泪。霍林大尉两脚横跨战壕、抱住军医玛莎接吻——他们脚下是战壕，又象刚刚挖好的墓穴。还有玛莎内心洋溢爱情时的白桦林之舞。在《雁南飞》、在《士兵之歌》影片中，白桦都代表着美。鲍里斯中弹后是抱着白桦树旋转着慢慢倒下去的。舒拉站在车站站台上，送走阿廖沙之后，一片片白桦林从她眼前掠过，好象她的心和阿廖沙一起乘火车穿行在俄罗斯美丽的白桦林中。可是白桦林在《伊万的童年》中却显得形影相吊、黯然神伤。

如果说，作者将梦幻与现实两个时空连接得水乳交融（此片的蒙太奇很值得研究），更难能可贵的是，影片靠近结尾，插进来一组新闻片镜头——戈培尔及其一家服毒自杀后的尸体。故事片中插入新闻资料，在当时也不算新奇，不过这类影片都有意或无意让观众明显觉察出那是新闻片镜头，而《伊万的童年》中的新闻片与整部影片的其它部分连接的几乎天衣无缝，也许只有诗电影才能创造出这般奇迹。

这部影片令我们感兴趣的还有通过摄影机的方位、角度和移

动：通过风格化的布景，通过不祥的音乐和音响等多种电影手段营造的战争氛围。影片中那些树木，十字架，河水，马匹，绘画，在塔尔柯夫斯基的影片中都象人物一样，是充满了生命的，塔尔柯夫斯基都赋予他们以特殊使命与涵义。例如伊万在掩蔽部里看一本德国画册，上边有穿铠甲的骑士，与此同时，掩蔽部里正放唱片——夏里亚宾在歌唱，借以表示俄罗斯文化与敌人的侵略文化进行殊死决斗。夏里亚宾唱的歌词里有这样的句子："不要让玛莎过河去"。女军医的名字叫玛莎，伊万正准备过河去侦察——这有点儿象灾难降临前的预言。假如我们留心一下，就会发现夏里亚宾的歌，没有一次是唱完了的。

《伊万的童年》继承了苏联早期诗电影的优秀传统，又向前发展了诗电影的语言。

阿拉伯的劳伦斯

(LAWRENCE OF ARABIA)

英国地平线影片公司1962年出品
编剧：罗伯特·博尔特
导演：大卫·里恩
摄影：弗雷迪·阿·扬
主要演员：彼得·奥图尔（饰劳伦斯）
艾历克·吉尼斯（饰费萨尔王子）
奥马·萨里夫（饰阿里）

第一次世界大战爆发之后，土耳其乘机侵入阿拉伯半岛。这时，该地区的各个部族处于四分五裂的状态。英国军方派了一个"阿拉伯通"陆军情报军官劳伦斯到那里进行活动。劳伦斯在去麦

地那会见贝都因部族首领费萨尔王子的途中，与哈里苏部族的首领阿里相遇。阿里年轻漂悍，他后来给了劳伦斯很大的帮助。劳伦斯到达费萨尔处，见到他的大本营遭到土耳其飞机的轰炸，伤亡惨重。费萨尔采纳了劳伦斯的意见，决定从陆路攻打亚喀巴，为占领大马士革铺平道路。不久，劳伦斯与阿里率领突击队穿过沙漠，冒着炎热与风沙，日夜兼程，很快攻下了亚喀巴。英国希望给阿拉伯人有限的枪支弹药，使他们牵制土耳其的兵力，同时又将阿拉伯各部族置于自己的控制之下。劳伦斯虽然是按照这一战略行事的，但是，他的作法却更加巧妙。他换上了阿拉伯人的衣服，并在生活上尽量接近阿拉伯人。于是，他率领的突击队屡建战功，威震中东，他被誉称为“阿拉伯的劳伦斯”。在对大马士革发动的总攻势中，劳伦斯与阿里率领的阿拉伯军队骁勇善战，长驱直入，比英军提前一天攻入该城。可是，战后英、阿双方在管辖大马士革的问题上发生严重分歧。劳伦斯困于复杂的政治外交斗争之中，他仕途失意，不得已退役。他回到英国后，忧郁不得志，后来在一次交通事故中身亡。

“不管承认与否，艺术创作的实质都是艺术家要把他个人的思想、感受、传达给别人和社会”。的确，每位艺术家都希望自己的作品在达到较高的艺术水准的同时，又能拥有更多的欣赏者。“雅俗共赏”是许多艺术家共同的梦想。然而，遗憾的是，对于他们中的大多数人来说，“梦想终归是梦想”。

“四十年来，大卫·里恩以‘导演中的导演’著称于世。他在电影制作技艺上的全面胜利，赢得了同行们心悦诚服的敬佩。”(《美国电影评论》1985年1期)。的确，在大卫·里恩拍摄的16部影片中，竟获得56次奥斯卡各项金奖或提名。并且，他的影片总是以一种难以捉摸的魔力把亿万观众吸引到电影院中，其中仅《日瓦戈医生》一片的票房收入就高达二亿美元，《桂河桥》、《阿拉伯的劳伦斯》、《印度之行》也收入颇丰。

里恩素以他创作态度特别是选材的严谨闻名于世。他只拍摄他所深深喜爱的题材，并且整个身心地投入，宁缺勿滥。在他的影片《桂河桥》(1957年)获得奥斯卡最佳影片、最佳导演等七项大奖之后，他不惜用五年的时间，准备影片《阿拉伯的劳伦斯》的拍摄。1962年该片上映之后，再次荣获奥斯卡最佳影片、最佳导演等七项大奖。1970年拍完《瑞安的女儿》(获两项奥斯卡奖)后，他“息影”14年，1984年才完成了影片《印度之行》(获当年十一项奥斯卡奖提名)。14年！对十一个人，特别是对于一个电影艺术家来说，意味着什么？

“在里恩的每部影片中，都要跑出一个大家伙。”纵观大卫·里恩的影片，最突出的特点是每部影片中都塑造出了一些既丰满复杂、又具有巨大社会容量的栩栩如生的人物形象，如《桂河桥》中的那个当了战俘还要保持自己英国人的尊严的尼克尔森上校；《日瓦戈医生》中那个在“红色恐怖”中追寻着缥缈无望的爱情的日瓦戈医生；《印度之行》中那个时时以优越的目光打量着另一个民族与其文化的阿黛拉小姐。

劳伦斯是本世纪英国著名的军事情报专家（影片中许多关于他的情节都有历史根据）。在英国历史上，劳伦斯是个令人难以置信的人物，一个没有明确定义的英雄。“劳伦斯是里恩影片中不可取代的最优秀的主人公——他把空想家、军事领导者和争强好胜的人的特点融于一体，他憎恶那些‘肠肥脑满的英国人’，厌恶他自己的‘愚蠢的国家’的骄横。怀着对阿拉伯人的模模糊糊的同情，他来到沙漠之中；当他离开这片沙漠的时候，他告诉人们，他领导的阿拉伯军队对土耳其人的毁灭性打击，足以证明游击队可以与现代正规军分庭抗礼。他还向人们表明，在阿拉伯国家摆脱土耳其或英帝国的控制、争取民族独立的事业中，他是一个先驱者。由于他的努力，白人对自己的责任有了新的认识。人们过去一直认为，白人给‘不开化的野蛮人’带去了文明，使他们开化。而劳伦斯却告诉人们，那些土著可能是很了不起、很高尚的

野蛮人”(《美国电影评论》1985年1期)。然而，劳伦斯最后的结局却是：孤身一人回到英国，隐姓埋名，最后不仅被本国人民而且也被那些自己曾为之卖命的人民所抛弃。正因为如此，影片一上映，在英国，批评的风暴便扑天盖地而来，英国人愤怒了！然而，也就是在那一刻，劳伦斯走进了全世界人民、其中也包括英国人民的心中。

不知从何时开始，“形式上的刻意追求”、“技巧上的精益求精”，似乎具有了一种嘲讽的味道。于是，“超级艺匠”、“技巧大师”等称号落到大卫·里恩的头上。我认为：如果这不是“吃不上葡萄说葡萄酸”的话，起码也是一个不小的误会。因为电影本身就是“艺术”与“技术”的结合。换句话说，任何伟大的思想都必须依赖形式、技巧上的“精益求精”，才得以显示出它的思想的伟大。难怪弗朗西斯·科波拉在拍摄《现代启示录》的时候，表示他在试图“做一个里恩”，他承认他想创造自己的《桂河桥》或《阿拉伯的劳伦斯》。大卫·里恩在形式、技巧上的精益求精主要表现在他对影像元素的严格使用上。他曾经讲：“我几乎总要写分镜头脚本，边写边想电影拍完后银幕上出现的画面。我总是这样设想：这个可能适于用远镜头，那个可能适于用近镜头，另一个最好用摇镜头。我记下在假想银幕上看到的各种画面，我去电影院看的是画面。我认为，在电影中对话几乎总是放在第二位的。(《美国电影评论》1985年1期《大卫·里恩访问记》)。可见，里恩在正式拍摄影片之前，他已把一幅幅画面在脑子里进行拍摄、剪辑、修改，使之成为一部完整、成熟的影片。凡是看过《阿拉伯的劳伦斯》的人，都不会忘记影片中那些摄人心魄的画面。如身穿阿拉伯长袍的劳伦斯在阿拉伯人的队伍中行进；土耳其军队对阿拉伯人惨绝人寰的大屠杀；胜利的时刻，劳伦斯在火车车顶上像神那样地迈步，接受万众的欢呼；苏伊士运河终于出现了第一艘舰船；阿拉伯人在大马士革的盛大聚会等等。有人评论里恩这些镜头的运用，认为已不再是一个一般意义上的形式和技巧的问题，

而是一种“电影感”，一种建立在对电影深刻理解、对电影元素熟练掌握之上的强烈的情感和独具的天赋。

《阿拉伯的劳伦斯》获1962年第35届奥斯卡金像奖最佳影片、最佳导演、最佳摄影、最佳剪辑、最佳音响、最佳音乐等七项大奖。

1963年

农　　奴

八一电影制片厂　1963年出品
编剧：黄宗江
导演：李　俊
摄影：韦林嶽
主要演员：旺堆（饰强巴）
　　白马央金（饰兰朵）
　　次仁多吉（饰土登活佛）

封建农奴制下的旧西藏，农奴们受着封建领主的残酷压迫。强巴出生后不久，父亲、母亲便先后被领主折磨致死。10岁以后，强巴因为拿供桌上的酥油吃，被活佛罚作哑巴。领主少爷把他当马骑。解放军进藏后，领主热萨·郎杰还踩着强巴的背上马。强巴忍无可忍，一次，他把郎杰摔在地上，幸亏解放军到来，才使他逃过惩罚。解放军为强巴治病，还扶他上马返回。谁知，解放军刚刚离开，郎杰就把强巴拴在马后要活活拖死他。小铁匠格桑救了他。强巴与自幼相知的女奴兰朵一起投奔解放军。在郎杰的追捕下，他们跳下了江边的悬崖。结果，兰朵被解放军救起，强巴却重落虎口。领主要处死他，活佛却将他收作喇嘛。领主和活佛勾结帝国主义发动叛乱失败后，郎杰又胁迫强巴和藏民们外逃，临出国境时，强巴与他展开了殊死搏斗。一名解放军战士击毙了郎杰，自己却献出了生命。强巴激动地奔回寺庙，取出活佛藏在

佛像腹内的枪支。穷凶极恶的活佛为了消灭罪证，刺倒了强巴并放火烧毁寺庙。受伤的强巴抱着一捆枪冲出火海。农奴解放了，强巴与兰尕重逢，并重新张嘴说话。

这部影片产生于西藏平息叛乱、实行民主改革之后的60年代初期。这也正是新中国电影逐渐走向成熟的时期。艺术家们努力以各种电影手段为现实革命斗争服务。本片通过一个贫苦农奴饱受领主的压迫的悲惨遭遇，表明平叛和民主改革的重要性。

《农奴》作为建国后十七年中国电影中一部具有代表性的影片，不仅在于它及时地配合当时政治斗争的需要，更重要的还在于它成功地调动了诸多电影艺术手段。影片创作者把对尖锐的阶级对立的揭示，与戏剧式电影表现强烈冲突的艺术风格结合在一起，使这种对立和冲突成为影片叙事情节进展的核心和动力。影片通过高度的艺术概括，把整个农奴阶级的痛苦和觉醒通过一个农奴的痛苦和觉醒表现出来。把阶级压迫和对立凝炼为领主热萨、活佛土登和强巴的矛盾。强巴刚一出生，父母就被热萨·旺杰老爷逼死，以后他又被罚作哑巴。面对残酷的压榨、欺凌，强巴总是以种种方式倔强地反抗，而结果是遭到一次比一次更残酷的惩罚。影片对以土登活佛为代表的反动宗教势力的揭露也是有力的。每次活佛伪善的“解放”，实际上都是把强巴推入另一种苦难之中。当强巴彻底觉醒时，又正是这个将慈悲整日挂在口边的活佛露出了狰狞的面目，把强巴砍倒在地。整个影片的叙事，都是围绕着这种压迫和反压迫的核心冲突展开的。同样，影片许多情节的设计和细节的运用，也是作为强烈的政治象征而存在的。小强巴被少爷当马骑，长大后还要以身体作老爷上马的垫脚石以及强巴几次被逼背着领主行走，这几组镜头，寓意明确，揭示了统治阶级骑在人民头上的罪恶行径。强巴的反抗也是一次次把骑在身上的领主摔倒在地。当然，影片的目的不仅仅是揭示这种压迫和反抗，更要说明只有共产党、解放军才能把农奴从这种被当作牛马的地

位中解放出来。解放军不仅在强巴摔倒老爷要被惩罚时及时赶到，而且是一位解放军军官把伏倒在地准备当上马石的强巴扶起，交给他鞭子并扶他上马。当然这种解放还是带有象征性，和平解放并未触及西藏的农奴制，直到彻底推翻了领主和活佛，被逼成哑巴的强巴才重新说话。再如影片中的老奶奶在去寺庙为强巴求护身符的路上跌入河中，活佛把叛乱用的枪支藏在佛像的肚子里，以及"卫教军"强奸尼姑、焚烧经书，直至最后活佛放火烧毁寺庙。这一切都反映了创作者对旧西藏宗教的基本态度。与此同时，藏民心目中的解放军也被赋予了浓厚的宗教色彩。解放军被称为"打碎铁锁的菩萨兵"，是"全中国统一富强的祥光"，"菩萨兵救苦救难，每个人头上顶着五个角的星……"，可见，在虔诚的藏民心中，菩萨兵和红星正在渐渐取代旧的宗教偶像。

《农奴》，在充分运用电影视听表现手段方面，也取得了较好的成就。它不仅使电影的视听手段有效地服务于叙事和气氛的渲染，而且使电影形象成为影片意义直接表达的组成部分。影片以一组富于表现力的视觉形象组成的镜头段落开始。在巍峨的雪山、白云、奔腾的江水背景下，画外传来寺庙仪典上的号声。镜头从金碧辉煌的寺顶摇到巨大的号角和雕塑般的吹号喇嘛。背负着沉重的麻袋艰难行进的农奴们，在把粮食倒入粮囤后，管家在每个人脸上打上印记。在一个不堪重负的农奴摔倒在地时，画外传来的新生婴儿的啼哭声又把画面带到了小强巴诞生的破土屋。这些影像已不是一般的背景交待，而是旧西藏阶级关系的直接写照。《农奴》是一部黑白影片，明暗对比强烈的影调和光线处理是影片视觉风格的一个明显特色。创作者利用高原强烈的阳光和藏族寺庙建筑的窗子形成的光影效果，有力地表现了阶级压迫的阴森恐怖。而当解放军出现时，则代之以一种光亮明快的影调，产生一种令人舒畅的效果。宗教信仰是藏族人民生活的一个重要组成部分，揭露统治阶级利用宗教欺骗和奴役人民是影片的又一项重要任务。我们可以看到影片创作者在寺庙的视觉表现上倾注了不少心血。

凝滞、缓慢的镜头节奏，高高的小窗中透入的缕缕阳光和无数酥油灯闪烁的火焰，在庄严中渗透出慑人的阴森。人们小小的身影在巨大的佛像面前，显得那样渺小和无力。尤其是被金漆弄瞎了眼睛的老喇嘛与强巴蹲坐在大佛像巨大手掌中求告上苍的镜头，黑暗中佛像巨大的背影，和它掌心里摇曳的烛光下两个小小的人影形成有力的对比。这种视觉形象所提供的意义已远远超出了它在叙事中的位置，而成为一种直接的政治象征行为。影片中，许多视听细节也都具有明显的政治象征含义。砸碎铁链求解放，这是从《共产党宣言》以来最普遍采用的一种政治比喻，农奴身上的锁链在影片中也成了一个贯穿全片的视觉细节。从强巴被害死的父母开始，锁链就在情节发展的各个转折点反复出现，小强巴跟着奶奶到铁匠棚要水喝时，刚被捉回的老铁匠就在为自己钉着铁镣。强巴决定逃走时，影片又着重表现了他毅然挥锤帮助小铁匠砸断铁链。而那半截铁链又成了与兰尕相约逃走的信物，直到强巴被抓回时，手中仍握着那半截铁链。锁链最后被老喇嘛塑入了佛像之中，这更是以象征和隐喻的手法表现了宗教对人们精神上的奴役。与锁链相反，解放军的红星帽徽则是光明的象征，成为人们向往的标志。敌人对解放军的仇恨，也通过活佛作法，把针刺入红星中间的八一标志上表现出来。

《农奴》是一部有鲜明政治色彩的影片，同时，它调动了一切艺术手段，使影片的思想内容的表现与中国电影传统的艺术风格有机地结合在一起。正因为如此，《农奴》这部影片在中国电影发展的历史中占有一席之地。

早 春 二 月

北京电影制片厂1963年出品

根据柔石的小说《二月》改编

编剧：谢铁骊
导演：谢铁骊
摄影：李文化
主要演员：孙道临（饰萧涧秋）
谢　芳（饰陶岚）
上官云珠（饰文嫂）

二十年代大革命前，对革命感到失望的知识青年萧涧秋乘船来到芙蓉镇。他是应好友——芙蓉镇小学校长陶慕侃的邀请来教书的。在船上，他遇见了神情悲伤的文嫂。在欢迎萧涧秋的饭桌上，小学教师钱正兴、方谋大谈主义，萧涧秋却默然不语。陶慕侃漂亮、任性的妹妹陶岚记起她曾在杭州看到过萧涧秋在湖边徘徊。在酒席上，萧涧秋得知文嫂的丈夫是他的老同学李志豪，李参加了革命军，并且已在前线战死，留下生活无着的文嫂和两个孩子。萧涧秋帮助文嫂让女儿采莲上了学。陶岚对萧涧秋的爱意也在一天天增长，这引起了一直追求陶岚的富家子弟钱正兴的嫉妒。不久，镇上风言风语萧涧秋和文嫂的关系。采莲告诉萧涧秋，别人骂她有个“野爸爸”。这时，一封写成打油诗的匿名信送到了萧涧秋处，萧涧秋气愤之极。镇长给陶慕侃施加压力，钱正兴、方谋等人也暗中捣鬼，搅乱萧涧秋的教学。这天，报纸上登载了广东政府兴兵北伐的消息，而文嫂却因采莲弟弟的死和风言风语而自杀。萧涧秋愤然离开芙蓉镇，陶岚也追他而去。

《早春二月》所表现的时代是介于“五四”运动和第一次国内革命战争之间的这一段历史时期。“五四”运动搞得轰轰烈烈，许多热血青年都投身到这一运动中。但经历“五四”运动之后，中国的经济结构和政治结构并未受到实质性的触动。这样，在运动之后，是一段很沉闷的时期。军阀争权夺利，参加过“五四”运动的一些热血青年对此感到极其失望。《早春二月》中的萧涧秋

就是这样一个青年。他游迹四方，到处徘徊，但永远找不到立足之处。他接受了陶慕侃的邀请来芙蓉镇教书，是想借遁入芙蓉镇这个“桃花源”以躲开世事的纷扰。实际上，萧涧秋的这种遁世的理想是不可能实现的。影片一开始，就暗示萧涧秋与这个“桃花源”的格格不入，一个乘船农民正打瞌睡，萧涧秋厌烦地躲开了。使萧涧秋感到愉悦和轻松的只是江南的明丽山水。紧接着，在萧涧秋和陶慕侃走过小镇的街道时，镇上的人们不甚热情地议论他这个“外乡人”。这反映了中国进步知识分子的普遍处境：一方面是与腐败政治斗争的失败，另一方面则是与一般下层市民的隔阂。这种处境使进步知识分子无法找到自己的归属，只好像萧涧秋一样浪迹天涯。

与陶岚的爱情纠纷和挽救文嫂的努力是构成影片情节的两条线。陶岚任性、聪明，她拒绝了有钱的钱正兴的追求，爱上了萧涧秋，但萧涧秋却迟迟不肯接受她的爱情。实际上，他是在拒绝陶岚使他振作起来的努力。另一方面，萧涧秋试图通过没有爱情的婚姻来挽救文嫂，但文嫂却因受不了流言蜚语的压力和孩子之死的冲击而自杀了。在与陶岚的关系中，他处在“被拯救者”的位置上。而在与文嫂的关系中，他试图以“拯救者”的面目出现。他这两个角色都失败了，他又重新踏上了漂泊四方的旅程。在整个滞留芙蓉镇期间，萧涧秋唯一感到舒适、轻松的时刻是与孩子们在一起打篮球的时刻。因为只有单纯的孩子，才不会伤害他。从某种意义上来说，萧涧秋是中国的“多余的人”，是一个中国式的罗亭。

影片还有效地用对台词的控制，表明了萧涧秋与整个社会格格不入、孑然一身的处境。萧涧秋身心都处在隔绝与孤独的状态之中。无论与陶慕侃、陶岚、钱正兴，还是与文嫂，他都是一副讷讷的样子。影片表现了萧涧秋与陶岚的沟通和相互爱恋，但两个人从来没进行过一次坦率、完整的谈话。而两次萧涧秋弹琴，陶岚听琴，导演却着意大肆渲染，用连续近景、特写的正反打来

拉近两人的空间。即便这样，萧涧秋也无法用正常的社交语言表达自己，沟通思想。只好求助于一种更抽象、更不确定的语言——音乐。

《早春二月》的编导谢铁骊对影片节奏的把握堪称一流。张弛有度，转场流畅是这部影片的节奏特点。如影片一开始，我们看到的是一个拥挤、肮脏的空间。随着萧涧秋走到舱面，影调立刻转向明亮，移动镜头表现出了一种由衷的愉悦心情。影片的季节变迁也配合着人物心情和处境的恶化，从明丽春日，到雨，到雪。当然，影片最后表现萧涧秋最终出走时，前景是一片灿烂的鲜花，导演想以此来喻示萧涧秋将有一个光明的前景。

这部影片还继承发扬了东方艺术的优秀传统——细腻的描写手法。影片的叙事单位不具有很强的功能性。就是说，影片常常将重点从对故事单元的连接移到对每一个单元，个别事件的细致描写上。这种细致描写重人物心理和人物处境而不重故事中的因果关系。在影片中，我们还可以看到，几乎所有推动剧情发展的事件都被放到幕后去，而通过现时态的人物叙述出来。文嫂的生活困难，是萧涧秋在酒桌上得知的，这促使萧涧秋去帮助她。总是迟到但又很认真的学生王福生最后因为无钱而辍学，是被放到幕后予以表现的。而严重影响主人公的生活的两个事件，导演也用了虚写：其一，是钱正兴来向陶母商娶陶岚。我们在影片中，只看到了这个事件的后果，陶岚正放声大哭。而文嫂吊死，片中未有一个镜头做正面表现。及至萧涧秋赶到文嫂家，摄影机从蚊帐里向外拍，萧涧秋凝视良久，终于缓缓将帐幔放下。这个喻意性的动作从开始到完成，摄影机一直静止不动，而文嫂也一直在画外。这样，通过对事件发展的控制性的表现，影片可以用大量笔墨来细致描写萧涧秋和陶岚这一对年轻知识分子。

这部影片的摄影师李文化对影片的成功做出了巨大贡献。李文化在拍摄这部影片之前曾是一位新闻电影摄影师。在新闻片摄影上，李文化有很高的造诣。这种造诣大大有助于他在这部影片

中充分体现导演意图，并使这种意图增辉。这部影片的摄影中有优秀纪录片的摄影特点，那就是简练有力的构图，有效地突出视觉重点而不过分夸张。李文化把这些纪录片摄影因素完美地结合在故事表现中，使镜头既极其简练又有很强的说服力。

这部影片使用的是过期的胶片，但摄影还是努力在光、色上精雕细琢。一个优秀的摄影师总是能在一部影片中保持一种特有的影调，一种与剧情相协调的影调。李文化在这部影片中，一直保持一种明丽、但又略有伤感的调子。无论棚里还是实景，这种调子都贯彻始终。在统一的大氛围中，摄影还针对每场戏做细致处理，从而显示出微妙的个性，从统一中求差别。影片有几次表现萧涧秋从河边走过。摄影对这几次走，从角度、移动速度、景别上都有区别，从而把这几次走拍出了不同的个性，巧妙地配合了情节发展。总之，无论从哪一方面说，《早春二月》都堪称中国电影的精品。

八　部　半

（$8\frac{1}{2}$）

意大利里佐里制片公司1963年出品

编剧：费德里科·费里尼
　　弗力奥·贝立尼
　　安尼奥·弗莱阿诺
　　布鲁内罗·龙狄

导演：费德里科·费里尼

摄影：强尼·台依·佩南兹奥

主要演员：玛尔切洛·马斯特洛亚尼（饰吉多）
　　克劳迪娅·卡尔迪娜莱（饰克劳迪娅）

阿努克·艾梅（饰路易莎）
桑德拉·米罗（饰嘉拉）

导演吉多想拍一部关于他自己生活的影片，但他没办法决定影片究竟应该表现什么以及怎样表现，这使他感受到一种精神上的崩溃。他的基本想法是很简单的：人类的末日来到了，人们希望乘坐现代化火箭飞出地球，另寻生路，但由于超载而发生了悲剧。他在没有完整计划的情况下，让人搭了一座巨大的火箭发射台的布景，并同制片人签订了拍片合同。可是他的构思却陷入一片混乱。这时，他的情感生活也发生了危机。就象在构思时遇到困难一样，他在同妻子和情人的关系上也陷入了无法摆脱的困境：他与妻子露易莎无法沟通，但又向她作出某种改善关系的表示；他从情人嘉拉那里寻求刺激，却又讨厌她的庸俗；他把希望寄托在女演员克劳迪亚身上，把她当成纯情的象征，但却发现她象所有想在他的影片中扮演女主角的女人一样俗不可耐。他陷入这种双重的危机之中不能自拔，于是，躲到一处温泉疗养地，一面疗养，一面进行他的构思，同时也为拍片作些筹备工作。他同红衣主教进行了交谈，还遇到了各式各样的女人。在此过程中，他过去生活片段的回忆连同他的艺术想象中的下意识幻觉不断涌现。在一片迷惘和没有归宿的心情中，他最后一个幻觉是：在一个电影拍摄现场——一座巨大的马戏棚的大舞台上——他作为马戏班导演兼领班发出命令，人们从四面八方涌来，跳起了轮舞。

这是一部令人费解的影片。导演费里尼本人关于该片内容所说的“我想叙述的是一个处于混乱中的灵魂”的话，似乎并不特别有助于人们对它理解。由于这部影片的特殊性，从影片的叙事结构分析入手比较有利。

法国电影理论家麦茨认为这部影片具有一种特殊的套层结构，

从影片的片名——八部半（又名8$\frac{1}{2}$）一来看，是体现了费里尼本人用意的。这个题目从表面上看似乎与影片的内容无关，实际上有着某种关联。费里尼在拍这部影片之前已经拍了七部影片和相当于半部影片的一个短片。就是说，这部影片是他到目前为止总共拍摄的八部半影片中的最后一部。这部影片主要表现一位电影导演在现实生活中和艺术构思中所产生的困惑和迷惘，在他的精神上这两者交织在一起，并且前者在后者当中得到了某种反映。因此，这个别具一格的片名乃是提醒我们，影片所表现的颇有名气的吉多导演在疗养地的精神危机中所经历的一切，包括他的现实活动、恶梦、艺术构思和种种幻觉，都成为影片《八部半》的内容。在这里，费里尼对吉多有了某种认同。正如麦茨所说："吉多想拍摄的影片与费里尼已经拍成的这部影片完全是一回事；费里尼的影片的内容就是吉多打算拍入自己影片中的内容。"为了避免可能产生的误解，这里要再强调一下，"吉多打算拍入自己影片中的内容"不仅仅是影片中吉多的艺术构思，而是包括艺术构思在内的全部经历。用麦茨的话来说就是："'影片中的影片'就是这部影片本身。"勿庸置疑，影片中的这种结构特别适于表达导演本人对于电影艺术与生活之间关系的某种理解，而且我们也看到，这种理解在影片内容的几个重要方面都得到了反映。

这几个方面是：

影片一开始是吉多的一个恶梦：城市交通堵塞，吉多飞向天空，后又被人拽到地面上来。

在吉多的构思中，一开始是这样构想的：人类的末日来到了，解救的办法是幸存下来的人们乘坐火箭离开地球去逃生。可是这个构想被他自己否定了，事先已搭好的火箭发射台后来被拆掉了。

在影片中所表现出来的他同三个女性的关系中，是他对现实的怀疑和对理想追求的破灭。他对嘉拉和克劳迪亚的彻底失望使

他重新回到引不起激情的妻子身边，说道："露易莎，现在我可以接受你了，从现在起，我要好好地待你，不过可能已经晚了吧？你不会再要我了吧？"妻子的回答模棱两可："我不知道，但我想可以试一试，你会给我力量的，是吗？"

影片最后是幻想的轮舞场面，表现了吉多导演对现实生活和艺术的理解，同时也暗示了这一场面对于本片内容的浓缩作用。值得注意的是，轮舞场面发生的地点是在一个电影拍摄现场，而这个现场又好象是在一个有着巨大舞台的马戏棚里。参加这个场面的人有吉多本人、他现在生活中的真人、他记忆中的过去的人物和艺术想象中的下意识人物。正如波布克所说，"这些元素所产生的效果使人感受到构成某种生活内容的喧哗和拥挤。"

从上述四个方面可以明显地看出导演吉多的双重精神危机——表现在私生活中的理想与现实的矛盾，和表现在艺术构思中的艺术与生活的矛盾——如何交织在一起并在他的艺术幻觉中得到解决和表现。如果说吉多的恶梦和他与三个女性之间的关系表现的是理想与现实的矛盾和这种矛盾的解决，那么，他的艺术构思和轮舞幻觉则是想象性地表现了这种矛盾和它的解决。特别是在最后一个场面中，这一切又被表现为生活本身就是一连串的艺术想象和幻觉。对此，吉多说得很明确："人的一辈子就是一场戏，你只要把它接受下来就行了。"费里尼本人也指点说："影片的结尾只有一个意义，那就是吉多明确地、彻底地、清楚地容忍了自己，接受了现实。影片的结论是：不必热衷于去理解一切，只要试着去感觉和容忍自己就行了。必须适应当前的一切，保持目前的局面就能愉快。"可是结尾的意义和影片的结论必须通过这部影片的片名所暗示的一个事实才能更清楚地显露出来。这个事实就是费里尼决定把吉多的生活现实和精神现实一起接受下来，作为他自己的八部半影片的最后一部。而且我们也应该相信，始终处于困惑不解之中的吉多导演，通过他自己的幻觉一定会忽然领悟到，他要拍摄的影片就应当是《八部半》。

这样，费里尼就通过叙述“一个处于混乱中的灵魂”表达了他对意大利新现实主义的新理解：“新现实主义如果象某些意大利评论家所说的是‘社会的’，那就太狭窄了。人不只是一种社会的生物，人是属于神的，”这里所说的“神”显然是指支配人的精神生活的某种神秘东西。

阿克艾梅指出，这部影片“可以算作某种断断续续的精神分析，也可以看作是杂乱无章的自我反省。”当然，这是通过二位导演的自我认同来实现的。费里尼这样说过：“一个人对于他自己、他和别人以及他和生活的奥秘的关系所进行的任何研究，都是一种精神的探索，而且就其真正的含义来说也是一种宗教的探索。”他的想法是，把这一切探索作为他的艺术作品奉献出来。但是我们最好不要认为这部影片就是他的自叙传，尽管这部影片的确带自传性。费里尼说过：“我搞的一切都是自传式的，即使描绘一个渔夫的生活也是如此。”但是他也说过这样的话：“我并不认为影片是局限于表现一个缺乏灵感的导演的厄运与痛苦。这是一个普通人的故事，这个人完全处在‘思想枯竭状态……我希望观众……忘记这是一个导演，一个有着他自己的独特职业的人，从而从吉多身上认出他自己的顾虑、怀疑和虚伪。”

这部影片在费里尼的创作中是一个里程碑式的作品。从这部影片开始，他明显地改变了他早期作品中的新现实主义特点，他的视野从现实生活的领域扩展到充满幻觉的精神生活领域。与这种扩展相适应的是在影片结构方面的大胆的探索。探索也带来了困惑，人们发现，进入70年代以后，他拍片时，有时拍了一半，甚至还确定不了影片的名字。他甚至更极端地主张，一部影片不应该有一个完整的意义，必须让观众始终保持在混乱的感情中，一部影片的伦理力量正是包含在这种混乱的感情之中的。他后来的影片正是这样做的，而这一切都是从《八部半》开始的。因此可以把它看成是一部具有相当代表性的现代主义影片，其主要特点是对于人的无望的精神探索的反映。

该片于1963年获莫斯科电影节大奖。

鸟

(THE BIRDS)

美国环球影片公司1963年出品
编剧：伊·亨特
导演：阿尔弗莱德·希区柯克
摄影：罗伯特·伯克斯
主要演员：蒂比·赫德伦（饰梅兰尼）
罗德·泰勒（饰米奇）

影片从现代城市中一幕小小的喜剧式插曲开始。旧金山，青年律师米奇·布伦纳偶入宠物商店，准备买一对爱情鸟作为给小妹妹的生日礼物，却误将同为顾客的梅兰尼·丹尼尔视为了店员。后者是一个美丽诱人、热衷于形形色色恶作剧的千金小姐。米奇以嘲弄的口吻对梅兰尼说："回到你那镀金的笼子里去吧！"梅兰尼被激怒了，也被迷惑了，她决心来点儿小小的报复。于是她买了一对爱情鸟，并追踪回家度假的米奇来到了保迪迦湾。米奇和他的母亲莉迪娅及小妹妹凯西和谐地生活在一起。一对好莱坞式、或希区柯克式的男女的相遇只能意味着爱情。但接踵而来的却是一连串的灭顶之灾。先是梅兰尼送鸟归途中遭到了一只海鸥的袭击，继而是群鸟冲击布伦纳家孩子们的聚会，而后是袭击小学校啄死女教师，此后是在繁华的街道上大举进犯，最后群鸟使整个小镇成了死亡之地，恐怖之城。最后梅兰尼终于遭到群鸟的袭击与蹂躏，米奇设法穿过暂时安静下来的鸟群，用轿车载着重伤的梅兰尼和自己的家人离开了这杀戮之地。影片的最后一个场景是：

前景处是铺天盖地的、黑压压的鸟群，一辆无声滑行的黑色轿车犹如诺亚方舟，载着布伦纳一家缓缓地向景深处驶去，远方天际正呈现一线熹微的晨光。

或许希区柯克式的天才便意味着一种兴致盎然的残忍、一种点染着黑色、暴力罪恶的幽默与调侃。如同他亲自为《鸟》一片拍摄的广告画，在阴云低垂的天幕下，圣诞老人般的、胖胖的希区柯克微笑而立，他的头上和手臂上各栖息着几只猛禽样的乌鸦。正是这种残忍与调侃，使得希区柯克得以逃脱众多好莱坞导演注定被毁灭、遗忘的命运，而不断地得到"悬念大师"、"技巧大师"、"作者电影的先驱"、"精神分析电影的开创者"的美名。他构建了一座电影艺术的迷宫，似乎每一技巧的蹊径都引向一个人类灵魂的秘室，但它将是一个充满幽闭恐怖的去处，是一个藏匿着僵尸与罪恶的纳垢之处。在那引人入胜的蹊径尽头，将是一堵此路不通的墙。

《鸟》确乎是希区柯克的一部杰作，是他艺术迷宫的一条隐秘的丝线。正如《鸟》中的群鸟疯狂地、"无来由"地袭击着窗口、扑啄着银幕、惊吓亦威胁着观众的眼睛；希区柯克的影片序列恰如一只微笑的、富于诱惑力的猛禽，始终在袭击、啄破着"现代文明的薄薄的保护层"(约翰·巴肯)。以电影的视觉语言，揭示出现代社会的人际关系实际上是监视与被监视的关系，揭示出在脆弱的文明表层之下汹涌的浊流。希区柯克的影片总是有着一个平常的、平庸的、但毕竟安详的开端，但很快便是一场彻底地、向着无底深渊的坠落，生活忽然成了一个无法挣脱的梦魇，而下面是无名的毁灭。即使侥幸逃脱，也只是在劫后余生的惊悸下了此残生罢了。

电影史学家曾把这部影片称为"第一部现代灾难片"。因为鸟群与其说是一种无名的精怪、一种自然的灾难，不如说是人类一种灾难性的心灵历程的外化与呈现。《鸟》中包含了一个典型的、

弗洛伊德的“初始情境”：一个未能成功地结束俄狄浦斯阶段的男人，一个充满占有欲的母亲；一个美丽得近乎邪恶的女人的介入，破坏了前俄狄浦斯阶段母子同体般的圣洁与和谐。这一初始情境转换为希区柯克影片的共同主题：危难中的一对，以及他们绝望地要穿过俄狄浦斯阶段的“恶梦隧道”的努力，这种心理历程的劫数将呈现为一场外部灾难。《鸟》还包容成熟期的希区柯克的典型对抗：那是男人的以母亲为中心的家庭，与浪迹天涯、行迹可疑的女主人公之间的对抗。这并不是一场势均力敌的对抗，尽管男主人公也将为此付出悲剧性的代价，但女主人公常常要为此押上生命的赌注。《鸟》一片以它精湛的银幕造型与构图完成了精神分析学的叙事过程。

当梅兰尼第一次出现在保迪迦湾时，她美丽夺目、超然不俗，在这小镇上，她几乎是一个可疑的“天外来客”。而后我们看到布伦纳一家：寡居的、端庄的、却仍然充满活力的母亲，成年的、充满男子汉气魄的儿子，尚未进入青春期的小女儿。这不是母亲与女儿，这是一个女人、一个男人和一个孩子——一个美丽而安详的核心家庭。但梅兰尼出现了，她以一个入侵者的姿态，用她勾魂摄魄的美及不羁而狂热的行为吸引了米奇，然而群鸟之灾，一种疯狂的、超自然的惩戒力接踵而至。就在梅兰尼潜入布伦纳之家放下爱情鸟，驾船归去的时候，画外第一次传来不祥的、群鸟的聒噪，紧接着一只海鸥俯冲下来、啄伤了梅兰尼的额头，可以说这是蛰伏在潜意识黑海中的邪恶的第一次预警。但梅兰尼一意孤行，她迅速地进入了布伦纳之家，并在莉迪娅受惊病倒之后，取代莉迪娅端起盛有餐具的托盘（家庭中权力与女主人身份的视觉符号）。此后是一次更为明确的警告：梅兰尼被疯狂的海鸥包围在一间玻璃电话亭中，群鸟俯冲着撞击着玻璃门，电话亭在恐怖的声响中碎裂。为了加强这一警告的力量，群鸟杀死了渴求米奇的女教师安妮。梅兰尼仍“执迷不悟”。群鸟第一次围攻了布伦纳的家，它们啄碎密闭的门窗，似乎一定要闯入这包容着罪人的家

庭。按照好莱坞的经典场景构成，男人——米奇在前景奋力与群鸟搏斗，女人——梅兰尼保护着凯西（孩子）逃入另一个房间，此时，被剥夺了权力与身份的母亲莉迪娅则躲在墙角里瑟瑟发抖。当群鸟暂时退去之后，莉迪娅失神地蹲在地上，下意识地拼对着打碎的餐具，近乎绝望却又固执地要追回旧日的安定与权力。但群鸟的第二次袭击终于在精神上打垮了梅兰尼。这一次，米奇仍全力与群鸟拼争，而保护安抚了凯西的却是莉迪娅。梅兰尼作为一个多余的人，取代了莉迪娅，在墙角处魂飞魄散。似乎为挽回这一失败，梅兰尼乘全家熟睡之时，走上阁楼去查看，她刚一进门立刻遇到了群鸟直接的、残酷的袭击，摄影机的机位与群鸟的袭击方式使这场景类似于一个强奸场面。当米奇终于将她救出之时，她遍体鳞伤，面目全非；在极度惊吓之后，成了一个丧失了行动能力、只会发单音节词的“孩子”。全家出逃的场景中，莉迪娅将重伤的梅兰尼抱在怀里，画面呈现西方古典绘画中经典的“圣母子”构图。它暗示着梅兰尼的威胁已不复存在，她已被这个家庭所接受。但米奇并没有得到一个妻子（女人），而是莉迪娅多了一个女儿（孩子）。

和以往一样，希区柯克再次给予这个古老的俄狄浦斯故事以一个全新的、夺魂摄魄的面目。影片怪异的造型形象：平凡而狰狞的挂在壁炉上的、只留下杯柄的咖啡杯，鲜血淋漓地嵌在玻璃窗上的海鸥的尸体，将孩子扑倒在地的猛禽，已然破门而入的密集的鸟喙，这种“潜意识的修辞学”与希区柯克天衣无缝的特技制作共同构成电影史上谜样的奇观。

1964年

红 色 沙 漠

(Il Deserto rosso)

意大利利索里制片公司1964年出品
编剧：米开朗基罗·安东尼奥尼
导演：米开朗基罗·安东尼奥尼
摄影：卡尔罗·德·巴尔玛
主要演员：莫尼卡·维蒂（饰朱莉娅娜）

和安东尼奥尼的其它影片一样，这里没有故事，只有一个女人在城市里漫游。工程师乌果之妻朱莉娅娜和丈夫、儿子同住在一个污染严重的工业区。她患有严重的心理症。她要开设一家店铺，却不知要卖什么，甚至无法决定墙壁该刷什么颜色。此时，她丈夫的朋友科拉多来到此地，他要招募工人前往海外。科拉多似乎爱上了朱莉娅娜。他不似乌果那样冷漠，他给她带来一丝暖意。他们一起在工业区中漫游，与朋友举行无聊的聚会。一天，在乌果外出时，儿子忽然瘫痪了，朱莉娅娜心急如焚。可她在无意中发现这不过是儿子的一个小骗局。她不想忍受这一切，投入了科拉多的怀抱，但这并未给她带来慰藉。她终于明白只能接受现实，直面命运。

《红色沙漠》是安东尼奥尼的又一部极端之作。现代电影艺

术大师安东尼奥尼在他的现代爱情三部曲(《奇遇》、《夜》、《蚀》)中表现了他对“现代人”——城市中人的群体的关注，完成了他对现代道德的探讨；并使无情节的纯视觉叙事臻于完美。在这三部曲中他完成了一个安东尼奥尼的视觉世界：那是一座现代城市的钢筋水泥的迷宫，那是些在广场上无目的地奔跑的人群，那是充满了人群的荒漠。安东尼奥尼的三部曲是一个关于现代世界与现代城市的隐喻。“人类造就了现代城市——这文明的至高的丰碑，但这城市或许比人类生存得更长久。”安东尼奥尼影片中的人，更象是迷失在城市中的流浪者，他们已经永远地失去了心灵的归宿。

安东尼奥尼在《红色沙漠》中继续了这一视觉主题与隐喻。只是这一次他为这片现代荒漠添加了色彩——红色。据安东尼奥尼自己解释，所谓红色沙漠是“一片鲜血淋漓的沙漠，上面布满了人类的尸骨。”这是安东尼奥尼的第一部彩色片，也可以说是绝无仅有的一部彩色片。这是因为安东尼奥尼几乎以一种对彩色的心理效应的试验者的狂热，为影片所拍摄的一切着色，包括涂抹整座工厂的内部空间，浚染沼泽，油漆树木与船体。全部被摄体的每一种颜色都从属于安东尼奥尼影片的总体的色彩表意系统。

也正是在这部影片中，安东尼奥尼将他对现代城市与人的关注转向一个具体的对象，即将他的重构的色彩世界的中心移到一个心理症极重的、自杀未遂的女人朱莉娅娜身上。这个孤独的、病态的女人对她身边的世界——现代工业城市充满了无名的恐惧，这恐惧将她从一个地方逐向另一个地方，从一个人奔向另一个人。她似乎永远在逃避着什么，又永远在期望着什么。也正是在这部影片中，安东尼奥尼的造型世界由空寂的外空间转向闭锁的内空间。而朱莉娅娜在绝望地奔走在一个个幽闭空间的同时，又热切渴望着“爱我的人能象一堵墙一样地环绕着我。”

朱莉娅娜由于不久前的一次车祸（影片明确暗示出那是一次自杀未遂事件）而濒临精神分裂的边缘。她病态地渴求着温情与

爱抚，但回答她的只是丈夫的忙碌、敷衍与漠然；是儿子的几近残忍的恶作剧与欺骗。绝望使她投入了丈夫的朋友、似乎爱着她的科拉多的怀抱。但“偷情”也无法温暖她冻僵的心。在痛苦与绝望的顶点，她妥协了，认可了一切：“我所遭遇的一切就是我的生活。”并准备在这无爱的、充满工业废料与废气的世界上挣扎着活下去：“鸟儿知道了烟是有毒的，但会躲开烟囱飞行。”

影片的整个造型系统是建筑在黄、蓝、黑、红、绿所构成的色彩表意之上的。一如西方传统色彩编码中黄色暗示着暴烈、动荡。在《红色沙漠》中，黄色是工厂烟囱中喷出的浊黄的浓烟，那是一种毁灭生命的力量，是工业文明在摧毁人类的喻示。而蓝色在影片中则喻示着一种阴郁、一份冰冷，喻示着人与人的疏离与隔绝，喻示着交流的无法实现。在影片的一个场景中，朱莉娅娜从噩梦中惊醒，她瑟缩地紧抱着双臂走出卧室，病态地夹紧体温表，这时房间里唯一的“生命”的迹象是儿子房间里一具仍在走动着的蓝色机器人——一个像人而非人的钢铁玩偶。朱莉娅娜走入一个蓝墙壁房间，蜷缩在墙角处颤抖不已。这时乌果向她走来，当她向丈夫诉说她在流沙中沉没的梦境时，乌果只是漫不经心地敷衍着。在影片的关键的一场戏中，朱莉娅娜几乎是逃离了科拉多，在夜色中的码头上游荡，并向偶遇的一个水手倾诉了她的一切，然而这倾诉的对象却是一个语言不通的外籍人。在茫茫的夜色中，这水手身上唯一可辨认的视觉标志是一顶蓝色安全帽。而黑色一如它的经典含义，象征着死亡的力量。当朱莉娅娜凭窗而立的时候，一艘挂有黄色免疫旗的巨轮的黑色船体渐次充满了银幕，充满了朱莉娅娜的视野。这一视觉形象导致了朱莉娅娜的一次发病，她在奔逃中几乎将汽车开进海中。而红色作为影片表意系统的核心色彩，标志着压抑着的、病态的情欲，标志着一种已然凝滞、死去的血色，标志着一种充满幽闭恐惧的现实。在工厂一景中，红色的墙壁与明黄及暗蓝的管道共同形成了充满压抑、窒息的空间环境。影片为人称道的一场戏发生在一个小木屋中。

乌果、朱莉娅娜、科拉多和另外三个朋友一起蜷缩在小木屋的内室，那是一个为红墙所包围的狭小的空间。他们在这红色的、局促的空间中赤裸裸地、漫不经心地“表演着”情欲，既无禁忌、廉耻，亦无真实的活力与欲望，只有朱莉娅娜和科拉多交换着的目光与低语。终于，科拉多一脚蹬开了腐烂的木墙板，于是这些玩偶式的人们便兴高采烈地将拆下的红色的墙板塞入壁炉。在《红色沙漠》中绿色作为生命的意象只是一种凤毛麟角的存在。在《红色沙漠》中，绿色——自然，甚至伤残的自然也几乎不复存在，只是在科拉多召募工人一场的景深处，我们看到一丛绿色，但很快便被一幢黑色的小屋遮蔽了。此外便只有朱莉娅娜的一件绿外套，她似乎要以这种生命的颜色包裹自己，以抵御这充满威胁的现代世界。

与影片的其它色彩表意相比，白色世界伴随着刺耳的电子噪音作为朱莉娃娜病态的内心视象，同样具有惊人的视听效应。在朱莉娅娜逃离瘟疫船的一场中，她奔出木屋，团团白色的浓雾包围了她。在朱莉娅娜的视点镜头中，时隐时现的丈夫和朋友们如同一群僵立的、狰狞的蜡像。而另一场，当她发现了儿子冷酷的欺骗之后，她奔往科拉多的旅馆，门厅在朱莉娅娜的眼中是一片无景深的纯白，她甚至忘记了科拉多的名字。通往科拉多房间的走廊也如同一个无尽的白色的洞穴。

安东尼奥尼运用变焦镜头与高组合色彩呈现出一个个扁平的空间，强化了这充满幽闭与恐惧的世界。

作为一次纯色彩表意的大胆尝试与极端之举，安东尼奥尼震惊了世界影坛。这是一次践踏艺术禁令与樊篱的远征。因此，《红色沙漠》不仅是记录了一个现代人，而且成了一个载入电影史册的范本。

音 乐 之 声

(SOUND OF MUSIC)

美国二十世纪福斯公司1965年出品
编剧：厄内斯特·勒曼
导演：罗伯特·怀斯
摄影：特·麦克柯德
主要演员：朱莉·安德鲁斯（饰玛丽亚）
克里斯多夫·普拉默（饰上校）

二次大战前期，奥地利舒伯格地区优美的山水中，有一座巨大的修道院。修道院里，有一个让修女们头疼的见习修女玛丽亚。玛丽亚生性活泼，爱唱爱跳。院长嬷嬷将玛丽亚介绍到前海军军官冯·特拉普男爵家做家庭教师。玛丽亚忐忑不安地来到上校家，迎接她的是上校的冷面孔和七个孩子的拒斥态度。上校用管理舰队的办法管教孩子们，而玛丽亚却试着以温情的关怀去感动他们。在上校离家去维也纳期间，玛丽亚通过野游与孩子们建立起深厚的感情并教会了他们唱歌。上校带回了施奈德男爵夫人和食客麦克斯。上校有意娶施奈德夫人，而麦克斯，则到处寻找参加萨尔茨堡音乐节的音乐小组。在为施奈德夫人举办的舞会上，上校与玛丽亚坠入爱河。几经曲折，这一对有情人终成眷属。纳粹吞并奥地利后，强迫冯·特拉普上校出来为他们做事。上校不从，欲率全家出走，但事机不密，为纳粹侦知，他们被迫来到音乐节上。

音乐节上，他们全家的演唱感动了全场观众。演唱完毕，他们又寻机逃出纳粹魔掌，奔向自由。

《音乐之声》改自美国同名音乐剧，不管是作为音乐剧，还是作为电影，《音乐之声》都获得了极大的成功。其中很多旋律深入民间，几十年来传唱不衰。《音乐之声》是以音乐剧的形式，去反映二次大战时期奥地利的一段特定的历史。纳粹势力以同种族、同语言为借口，对奥地利实行吞并。而一些奥地利卖国分子，也对纳粹卖身投靠，充当纳粹的走狗。影片中，我们可以看到各个阶层的纳粹分子，就连上校大女儿的男朋友、送电报的小伙子罗尔夫，也被纳粹所迷惑，成了纳粹分子。影片塑造的上校一家，则是与纳粹不妥协的人。面对纳粹分子的威胁利诱，上校都不为所动，最后勇敢地逃出了纳粹控制的奥地利。

由一个音乐剧改编成电影，这是一个相当困难的任务。因为二者之间存在着巨大的差异，这种差异如果不予以巧妙处理，就会使影片中充满不协调因素。首先，一般的戏剧剧目在改编成电影时，就面临很大的挑战，这一挑战就是戏剧本身具有的强烈的假定性和电影的逼真性之间的矛盾。如果在镜头前仍按戏剧化的方式表演，那么，演员无疑会显得与真实的布景极不协调。对于改编音乐剧《音乐之声》的电影制作者来说，这个问题就尤为严重。大段的歌唱性段落和奥地利秀美山水的逼真的布景，成为影片制作的重大问题。文森特·明尼里提出，音乐片的处理应使"曲子的出现不能使人感到突然、生硬和滑稽。这样效果就很不好。我们必须巧妙地处理，使它在开始时，人们觉得它仿佛就是对白。"这无疑是一个很高的要求，这就要求导演能够巧妙地弥合电影与音乐剧之间的巨大差异，甚而更进一步，使二者协调配合，使各自的表现增辉。《音乐之声》在这一点上堪称音乐片之精品。在这部影片中，我们可以感到，电影手段为原来音乐增添了活力，而音乐又为画面增添了光彩。

影片一开始，是一连串的航摄镜头。这些平缓优美的航摄镜头，将奥地利山区的优美景色尽收眼底。同时，声带上，原音乐剧的序曲部分缓缓出现。这一段音乐，在原音乐剧中，是一段很优美的描述性音乐，它大致地勾勒出奥地利优美的风光给人们的印象。在电影中，由于电影的自由度和表现力，使得这段音乐得以具象化。画面准确地为音乐作了说明，并最终形成一段有声有画的优美的电影段落。在这个段落的结尾，摄影机推近忘情地在山坡上旋转着的玛丽亚。这样，影片就很容易地从景物——描述性音乐的非故事空间，转到了以玛丽亚为主体的故事空间。而这种转换，仅仅靠一个推镜头即告完成，平滑流畅之至。接下去，影片又使用钟声为契机，顺畅地完成从山上到修道院的转场。这样，影片就既保持了常规电影的流畅节奏，同时，又没有对原剧优美的音乐造成任何损害。值得称赞的是，编导并未无节制地利用电影空间的这种自由度，而是表现得相当克制。在冯·特拉普上校吟唱《薄雪花》这一段中，镜头并未离开上校家客厅做道遥游。这种克制有效地保持了影片从一开始就经心刻意营造的那种特殊情境和氛围。

教孩子唱歌一大段是为评论家所称道的经典段落。在这一段中，编导深谙声画匹配的原理。在音乐相对较为简单、不太富于变化的时候，充分调动画面的表现力，场景转换带来的新鲜刺激，使这一段变得十分丰满。孩子们在不断转换的场景中，反复重复简单的曲调。而最后，导演用了一连串跟摄镜头，表现玛丽亚带着孩子们骑车游玩，在园中载歌载舞。这样，就以镜头的大幅度运动，帮助音乐达到了高潮。

木偶戏一场，则是电影充分发挥自身之长，弥补舞台剧之短的一个典范。在舞台上，这段木偶戏的表现只能重氛围，重音乐。而在影片中，编导抓住了很多细节，不断在木偶戏、玛丽亚和孩子们中间进行流畅的切换。这样，就使得整个一场戏显得更加火爆、鲜活。

扮演玛丽亚的朱莉·安德鲁斯在此片中的优秀表演获奥斯卡最佳女主角奖。这一角色，导演原拟请著名女星奥德丽·赫本演出，但因诸种原因未能成功。于是，朱莉·安德鲁斯，这位在舞台剧中扮演玛丽亚的女演员便成了影片《音乐之声》玛丽亚的扮演者。安德鲁斯恰到好处地表现了少女玛丽亚清纯、刚强的天性。尤其是随着剧情的发展，安德鲁斯准确地表现了玛丽亚性格上的微妙变化。扮演上校的普拉默，也是一位优秀演员。在这部影片中，他表演得不温不火，恰到好处地在人们心目中树立起了一个奥地利爱国者的形象。

本片的摄影师特·麦克柯德是好莱坞的老资格摄影师。在这部影片中，他对影调的准确把握和对画面的精心处理，为这部影片添色不少。如他在影片中完成了一系列高难度的移动镜头，另外还令人钦佩地处理了两堂景极具挑战性的照明问题。大教堂婚礼，与萨尔茨堡音乐节露天剧场两段的光处理，令许多专业工作者叹为观止。特·麦克柯德还是一位善于利用剪影创造氛围的大师，玻璃亭中，玛丽亚和上校互吐衷肠这一段，就是以剪影来获得巨大艺术感染力的。

安德烈·鲁勃廖夫

（Андрей Рублев）

苏联莫斯科电影制片厂1966——1967年出品
编剧：安·康恰洛夫斯基
　　安·塔尔柯夫斯基
导演：安·塔尔柯夫斯基
摄影：瓦·尤索夫
主要演员：阿·索洛尼琴（饰安德烈·鲁勃廖夫）
　　伊·拉皮柯夫（饰基里尔）
　　尼·格林柯（饰达尼尔）
　　尼·谢尔盖耶夫（饰弗里凡）
　　尼·布尔里亚耶夫（饰鲍里斯卡）
　　罗·贝柯夫（饰流浪艺人）

故事发生在十五世纪中叶的俄罗斯。

鲁勃廖夫·基里尔和达尼尔都是安德洛尼柯夫修道院的圣像画师。一天，他们外出遇到大雨。他们在农舍避雨时，正赶上流浪艺人尼库林给大家表演。他又跳又唱，时有淫秽之词。观看中间，基里尔出去了一下。过一会儿，来了卫兵，将流浪艺人捉走。

基里尔来到诺夫哥罗德教堂。教堂主持人弗里凡以为他是享有盛名的鲁勃廖夫。基里尔在弗里凡面前，竭力贬低鲁勃廖夫。

他表示愿意随弗里凡去莫斯科画《三位一体》圣像，但是要请弗里凡到他所在的修道院，当着鲁勃廖夫的面，向他发出邀请。弗里凡没有理睬他，而且建议大公派人去请鲁勃廖夫。基里尔一怒之下，离开了修道院。

鲁勃廖夫提议画圣像，不仅要表现人的罪恶，还应当表现人的善良。他心中的《基督受难图》中的刽子手不是平民而是官兵。此外，他在观察生活时还看到农村青年男女光着身子在灌木丛中追逐嬉戏，显然他们是在蔑视圣灵，追求人间欢乐。

不久，鞑靼人入侵，烧杀抢掠。可是鲁勃廖夫看到一个平民姑娘，她心甘情愿去做鞑靼人的第七个妻子。鲁勃廖夫上前拦阻，不让她去，姑娘却啐鲁勃廖夫的脸。

23年过去，俄罗斯人赶走了鞑靼入侵者，人们要铸一口大钟，可是能工巧匠或被杀或已死去。这时，小伙子鲍里斯卡自称父亲临死前把铸钟的秘诀传给了他，于是他俨然成了铸钟指挥者。鲁勃廖夫来到铸钟场时，流浪艺人尼库林也来了。他揪住鲁勃廖夫就打，说当年是鲁勃廖夫告密，出卖了他，让他去坐牢。后来，基里尔临死时，才向鲁勃廖夫承认，他妒嫉鲁勃廖夫的才华，也是他出卖了流浪艺人。

大钟铸成，万众欢腾，可鲍里斯卡却哭着对鲁勃廖夫说，父亲根本没留给他什么铸钟秘诀。在钟声里，银幕上出现十五世纪鲁勃廖夫画的《三位一体》彩色圣像。最后，又是雨中，马儿悠闲地沿着河边漫步……

我们不可能将《安德烈·鲁勃廖夫》作为一个完整的故事来叙述，因为影片本身就没有完整的故事。作者的思考、情绪、观点、愿望都散落在或隐蔽在这部缺乏故事性的影片的各个部分和各个元素之中。不了解这一点，我们就无法看懂这部片子，更无法理解它的内涵。《安德烈·鲁勃廖夫》是属于比较难读解的一部影片。

《安德烈·鲁勃廖夫》是塔尔柯夫斯基1962年拍了《伊万的童年》之后执导的第二部影片。这部影片，通常被认为是他的代表作。仅电影文学剧本，就创作了两年。影片于1967年摄制完成后，被认为在知识分子问题上有借古讽今之嫌而搁置起来。影片先在西方上映。1969年在法国戛纳国际电影节上获国际影评联合会颁发的奖，1971年才开始在苏联国内上映。

在这部影片中，作者把1400年——1423年的历史，划分为缺乏紧密联系的七个段落，在每个段落开头，都冠以小标题："流浪艺人1400年"、"弗里凡·格列克1405年"、"安德烈的恐惧1406年"、"节日1408年"、"可怕的审判1408年"、"逃跑1408年"、"大钟1423年"。这是比较典型的散文式结构形式。类似的结构形式，我们见到的还有苏联影片《一年中的九天》、《五个夜晚》，美国影片《四季》等。但是上述影片与《安德烈·鲁勃廖夫》还有很大不同。那些影片里都有主人公贯穿始终，而且时时处于中心地位，就是说，其他人物或戏都是围绕某一个或某几个主要人物来写的。《安德烈·鲁勃廖夫》不是这样。首先，鲁勃廖夫并不一直处于影片的中心位置，相反，鲁勃廖夫在多数场合只是事件的目击者、旁观者。换句话说，鲁勃廖夫完全不象我们通常见到的影片中的主人公，始终处于斗争漩涡的中心。既然如此，为什么影片还叫《安德烈·鲁勃廖夫》呢？如果鲁勃廖夫是影片中最主要的人物，作者为什么要这样处理呢？是不是某种疏忽？显然，这不是什么疏忽，而是有意的安排。因为鲁勃廖夫是个画家，他要为画"三位一体"圣像而观察生活。观察生活并不是对生活的全部投入，所以他常常是处在目击者与旁观者的位置。此外，作者在影片中采取了双重观点：一是鲁勃廖夫对待当时现实生活的观点，另一个则是现代人看待古代俄罗斯的观点。正如塔尔柯夫斯基自己说的："我想把这部表现历史的影片，拍成这么一种样子，就仿佛我们是在讲述我们当代人的故事一样。"这充分表明塔尔柯夫斯基对现实的深切关注，也是他创作上的突出特点："表现时代，表现人。"

他认为“一个艺术家不属于他自己，因此他的天才不是他骄傲的资本，天才不属于他，而属于上帝。因此他的天才必须要为大众服务，这是他义不容辞的责任。”所以，塔尔柯夫斯基的影片总是给我们以强烈的历史感与现实感。

塔尔柯夫斯基在具体创作方法上，很喜欢也善于采取纪实与诗的寓意、象征统一的方法——“三位一体”圣像本身就是俄罗斯统一的象征。在运用象征、寓意手法时，塔尔柯夫斯基有着自己非常独特的地方。如影片开头，一个农民异想天开，从钟楼坐气球飞向天空，他从上边看到大地、看到河流、看到农夫时，又渴望回到大地，于是掉了下来。接着是一匹马在地上舒展地滚着——大地、农人、自由翻滚着的马，这组镜头蕴含着多么丰富的情绪内容啊！这部影片中多处用雨水、河流、马儿——有时是白马，有时是黑马。影片一开始就下雨，结尾时依然下着雨。当鲁勃廖大和他的同伴离开农舍上路，画面前景走着的是鲁勃廖夫等三个人，画面后景的路上，卫兵押着捆在马背上的流浪艺人也在走着。他们在雨中朝着一个方向走着，但是他们之间有多少相同，又有多少不同啊！

安德烈·阿尔谢尼耶维奇·塔尔柯夫斯基生于1932年，1986年秋天病逝于瑞典。在短短的一生中，他拍了七部半影片：《伊万的童年》(1962)、《安德烈·鲁勃廖夫》(1966—1967)、《索利亚里斯》(1972)、《镜子》(1975)、《斯塔凯尔》(1980)、《怀乡》(1983)、《牺牲》(1986)。半部是指他1961年拍的毕业短片《轧路机与小提琴》。上述影片中，《伊万的童年》获1962年威尼斯国际电影节大奖，《索利亚里斯》获戛纳国际电影节特别奖，《牺牲》获戛纳国际电影节大奖。从数量上看，七部半，不算多，但是塔尔柯夫斯基的主要目的不是为了拍片，而是通过每部影片探寻了电影艺术表现的潜力与可能性。所以，他的每一部影片都给我们提供了大量的丰富的可研究的东西。这几年关于塔尔柯夫斯基及其影片的研究，已引起世界电影家们的极大兴趣。1989年夏天，在莫斯科举行了

有14个国家代表参加的塔尔柯夫斯基电影研讨会。会上，我国在苏联攻读电影学硕士学位的研究生刘燕平作了学术报告，获得苏联电影理论家柯兹洛夫、卓尔卡娅及其他代表们的好评。从某种意义上说，我们对塔尔柯夫斯基的研究应给以特殊的注意，因为塔尔柯夫斯基对东方哲学、东方文学、包括我国经典作品《聊斋志异》都有过很好的研究和借鉴。

塔尔柯夫斯基后来移居国外，但他是个爱国者。1983年9月，他从罗马写给父亲的信中曾说："说到我的爱国主义感情，只要看看我的《怀乡》(如果人们能看到)，大家会赞成我说的：我的感情是向着我的国家的。"

穿越欧洲的特快列车

(TRANS-EUROP-EXPRESS)

法国巴黎柯莫电影公司1966年出品
编剧：阿兰·罗勃—格里耶
导演：阿兰·罗勃—格里耶
摄影：威廉·库朗
主要演员：让—路易·特兰梯尼昂（饰走私犯）
玛丽—弗朗丝·毕西埃（饰妓女）
阿兰·罗勃—格里耶（饰导演）

制片人、导演和场记坐在名为"穿越欧洲的特快列车"的车厢里，制片人建议拍摄一部以此列车的名字命名的影片。于是，导演讲述了一个走私毒品的故事。

艾里雅尔是个走私犯，他来到安维尔市，以游客身份住进旅馆。他在寻找一个名叫"波蒂让神父"的人，以便向他递交毒品。

前来接头的是匪首弗朗克，他设置了种种圈套以便考验艾里雅尔是否是个合格的走私犯。艾里雅尔结识了一个名叫爱娃的妓女并对她施行性虐待。后来当他发现爱娃既为弗朗克工作，又为警长罗莱工作时，便用双手扼杀了爱娃。夜晚，在“爱娃夜总会”，他遭到了警察的伏击。

后来他终于成功地将毒品运往巴黎。

列车到达安维尔市，制片人、导演、场记看到了当地报纸上刊登的一条醒目的标题：“安维尔市发生了走私与谋杀的双重罪行。”

阿兰·罗勃—格里耶是五十年代法国新小说派的重要作家和理论家，他的作品《橡皮》、《漠然而视》、《嫉妒》、《在迷宫里》在国际上有较大的影响。他还写过《未来小说的道路》和《自然、人道主义、悲剧》两篇有国际影响的文章，它们被视为新小说派理论的宣言书。

在完成了《去年在马里安巴德》影片的编剧后，格里耶开始从事导演工作，先后拍过《不凋的花》(1963)、《穿越欧洲的特快列车》(1966)、《说谎的人》(1968)、《伊甸园之后》、《N拿走钥匙》(1971)、《欲念浮动》(1974)、《玩火游戏》(1975)、《美丽的囚徒》(1983)等影片。

影片《穿越欧洲的特快列车》表现了一位导演、一位制片人和一位场记在乘坐火车旅行中编的一个警匪片故事，在编故事的同时，观众得以观赏这部影片的主要情节，亲见摄影机在导演指挥下拍摄影片的过程。影片自始至终在叙事与故事两个层面上穿行往返，这种套层叙事结构，配之以解体的古典音乐片断和高节奏的空间转换，为影片增添了一种扑朔迷离的现代色彩。

阿兰·罗勃—格里耶说过：“这部影片看来很简单，可实际上它可能是我拍的最复杂的影片之一。”

从叙事层来看，影片中的那位导演不断编织一个走私毒品的

故事。而制片人却从诸多方面，如为何不描写一个走私犯走私钻石的故事；偷箱子的段落太荒唐；走私犯从一个约会到另一个约会的结构显得故事性不强等等来反驳导演，企图将故事引到别的方向。场记则凭借自己的职业习惯，从故事的细节方面，如女主角是妓女不是姑娘，走私犯接头时手中应有包裹等等同导演作对，试图把握叙事的合理性。影片的编导者用如此大量的篇幅展现这一编织故事的过程，并自始至终，形成主线，与故事本身分庭抗礼，显然是有其良苦用心的。罗勃—格里耶解释说："如果留心，人们会发觉影片中所有的人物都无一例外地在争夺叙事权力，此起彼伏。《穿越欧洲的特快列车》是一场角逐，是争夺叙事权的角逐。"

影片中饶有兴味的是作为男主角的特兰梯尼昂不断将自己与角色作间离的表演：一开始他在购买箱子时不无讥讽地对售货员说："我要走私犯用的那种带夹层的箱子。"后来坐在咖啡馆里他又指着咖啡馆老板对妓女说："他是导演装扮的。"最后，他终于向饭馆小伙计滔滔不绝地讲述那个女特务的故事。观众不难发现，他所叙述的故事正是导演为影片编织了一半的故事。因此，特兰梯尼昂也变成了叙事人。这样，争夺叙事权的斗争甚至延入故事层中。这就使得强盗头子对走私犯特兰梯尼昂的控制与警察局长对走私犯特兰梯尼昂的监视，都超出了警匪片的简单意义。

显然，罗勃—格里耶在影片中所关注的仍旧是"新小说派"那个饶有兴味、引起众说纷纭的"谁在说话"的命题。

从故事层来看，走私毒品的故事充满了通常警匪片的概念化模式：以白头巾接头，匪徒假扮海关人员对走私犯考验，暗藏在书页夹层中的手枪，先是为匪徒后为警察工作的妓女，警方设置的圈套与追逐等等。影片在表现这个公式化的故事时，常常跳出了警匪片故事的窠臼，深入到走私犯特兰梯尼昂的潜意识中。在两次接头的种种考验之中，男主角关心的是强奸，他的性行为充满了萨德式的施虐色彩。在第一次强奸发生时，床上的暴行与车

轮滚动下飞逝的双轨交替剪辑。在“爱娃夜总会”观看裸体表演时，随着带有施虐色彩的铁链缠身，声带又把我们带向轰鸣飞驰的特快列车中。显然，走私毒品在这里不过是一个浅层意义上的故事。或者说，它只不过是另一个真正故事的框架。

罗勃—格里耶说：“《穿越欧洲的特快列车》确实是一部充满强烈性色彩的故事，它的挑战虽不及《欲念浮动》那样强烈，但就当时的时代而言，它至少已经形成。我扮演的那个作者对此显然毫无所知。影片是在他身不由己的情况下进行的，几乎与他针锋相对，他好象以作者的身份在努力干预一个超越他的，依照其它的标准独立发展的故事。”我们完全有理由相信，通过走私犯——特兰梯尼昂角色与演员的分离，通过男主角对叙事权的参与与争夺，通过影片叙事层与故事层的交错游移，特兰梯尼昂所扮演的角色正是站在摄影机后面的导演——阿兰·罗勃—格里耶。

《穿越欧洲的特快列车》对于场景进行了大量切割、组接，影片的镜头数目高达四千多个，是普通影片的十倍。它形成对巴赞和整个法国现实主义流派剪辑理论的挑战。它与文学“新小说派”表现现实的破碎感是一脉相承的。法国电影理论界从六十年代开始，集中批评巴赞的“段落镜头”理论，重新认识蒙太奇。“新浪潮电影”的“左岸派”，以剪辑师出身的阿仑·雷乃作为自己的旗手不是偶然的。

影片大量使用了威尔第的《茶花女》歌剧音乐，造成了声音与画面的奇特对比与冲击。歌剧《茶花女》与一个走私毒品的故事片绞在一起本来是风马牛不相及的。影片的编导者们并非在拿威尔第开玩笑，而是向传统的电影音乐挑战。当走私犯与匪首接头时出现了富丽堂皇、典雅庄重的沙龙音乐时，这一独特的视听冲突效果竟是如此滑稽，如此新颖。

一部作品问世后可能产生与编导者们所期待的完全相反的效果。当年罗勃—格里耶宣称《去年在马里安巴德》是一部“最现实主义”、“最易理解的影片”，谁知事与愿违，“马里安巴德”一

词后来竟成了“百思不得其解”的同义词。而这部“最复杂的影片”《穿越欧洲的特快列车》竟成了广受观众欢迎的、与商业片相比票房价值毫不逊色的影片。

邦尼和克莱德

(BONNIE AND CLYDE)

美国哈蒂瑞——黑勒影片公司1967年出品
编剧：戴维·纽曼
　　罗伯特·本顿
导演：阿瑟·潘
摄影：勃尼特·古费
主要演员：沃仑·比蒂（饰克莱德·巴罗）
　　费·唐娜薇（饰邦尼·帕克）
　　吉恩·哈克曼（饰布克·巴罗）

三十年代，美国经济处于萧条状态。一天，从监狱里出来的克莱德在偷帕克太太的汽车时，被她的女儿邦尼·帕克遇见了。两人结伴到镇里闲逛。克莱德给邦尼看他的手枪，邦尼便让他去抢商店。从此，两个年轻人开始乘偷来的汽车到处游荡。在邦尼的刺激下，克莱德冲进一家银行行抢，但那家银行早在三星期前就停业了。这天，克莱德又抢劫一个食品杂货店，但却差点儿被人杀死。在加油站里，邦尼和克莱德遇到了傻小子毛斯，于是，三人结成一伙。邦尼和克莱德总算成功地抢了一次银行，可傻小子毛斯却把车停错了地方，使他们险些被抓住。克莱德惊慌之中杀死了一个银行职员。在汽车旅馆里，邦尼试图和克莱德做爱，

但克莱德没有能力。克莱德一伙与克莱德的兄嫂聚到了一起。不久，毛斯暴露了行迹，警察打死了克莱德的哥哥布克。后来，毛斯的爸爸又将克莱德和邦尼出卖给了警察，克莱德和邦尼被埋伏在路上的警察打死。

《邦尼和克莱德》和它的导演阿瑟·潘在美国电影发展中标志着一个转折——从传统好莱坞向新好莱坞的转折。《邦尼和克莱德》被视为新好莱坞早期代表作之一。而阿瑟·潘则被称为“后古典好莱坞导演”和“新好莱坞导演”。阿瑟·潘和萨姆·佩金帕、马丁·瑞特等二战后从舞台和电视转向电影的导演均属于同一类。在他们身上，既有传统好莱坞的影子，又有一些创新和探索。阿瑟·潘与传统好莱坞最贴近的一点，就是他对好莱坞明星制的认可。在他的影片里，可以发现一长串大明星的名字，从达斯汀·霍夫曼到马龙·白兰度。在《邦尼和克莱德》中，他使用了正在走红的明星沃伦·比蒂和费·唐娜薇。其次，阿瑟·潘又在某种程度上突破了传统好莱坞的创作陈规。这与欧洲艺术影片，尤其是法国新浪潮影片，给阿瑟·潘很大影响有关。我们了解这一点，对更好地理解《邦尼和克莱德》是很重要的。

《邦尼和克莱德》从影片类型划分来说属于强盗片，但阿瑟·潘打破了传统强盗片的陈规俗套，从主题意蕴，人物塑造，以至叙事都有很大创新。首先，阿瑟·潘有意地突出了三十年代萧条时期那种百无聊赖的社会气氛。冷冷清清的市镇，乏味的人们，是这部影片的大背景。在这种气氛中，观众很容易认可邦尼和克莱德的那种冒险活动。影片一开始，摄影机从邦尼那鲜红的、充满渴望的嘴唇拉出来，表现邦尼光着身子在屋里烦躁不安地走来走去。摄影机还有意使用床栏作为前景，造成一种邦尼被监禁的感觉。邦尼发现克莱德正在偷她妈妈的车，她对这个偷车贼却立刻产生了好感，并马上和他投入了一系列冒险。

其次，《邦尼和克莱德》中的强盗主人公邦尼、克莱德已不再

是传统强盗片中的那种职业犯罪家。他们象普通人一样，生活中充满了恐惧和失望。克莱德很热衷于向邦尼炫耀他那支左轮手枪，但他好象并不太敢使用它。克莱德第一次使用手枪是在他抢了力兹商店之后，他朝天开了一枪，然后在空空荡荡的大街上向邦尼炫耀他的成功。接下去的一场抢劫中，克莱德紧张地冲进一家银行，却沮丧地发现那家银行已经关门有三个星期了。克莱德无可奈何之中，从汽车上向银行玻璃开了几枪，这几枪引得邦尼哈哈大笑。在抢劫杂货店时，克莱德险些被后边冲上来的一个胖子杀死。他拼命逃走，侥幸没有丧命。在汽车上，惊魂未定的克莱德疑惑地问邦尼："他为什么想要砍死我呢？我可没有想伤害他呀。"这个问题从克莱德这个强盗嘴里说出来使整个抢劫带上了喜剧性。在加油站里，邦尼和克莱德遇上了傻小子毛斯。毛斯拿走了加油站的钱，加入了克莱德一伙。阿瑟·潘用谐谑的手法描写了毛斯的蠢行，以此来暗示自命不凡的克莱德和邦尼对如何做强盗一窍不通。毛斯细心地把车停在街边，却不考虑在逃跑时如何开出去。这样，克莱德和邦尼冲出银行之后就找不到汽车。经过这样一个耽搁，一个银行职员爬上了汽车，迫使克莱德不得不开枪射击，打死了这个职员。邦尼是个女强盗，但影片却着力突出她单纯、幼稚的方面。她出走是因为她的工作和生活极其无聊。她把抢劫看成一种有趣的冒险活动。她追求浪漫的性爱，不时诌几句歪诗，但在这场抢劫游戏中，她所得到的却总是失望。可以说，影片中的这两个人物，是突破了传统强盗片中的人物模式的。

在这部影片中，阿瑟·潘不但使用喜剧手法使邦尼和克莱德的犯罪过程带上喜剧色彩，以使观众在某种程度上同情他们，而且编导还着意突出"社会的犯罪"，使之与邦尼、克莱德一伙的犯罪形成对照。影片中有一场戏表现克莱德和邦尼遇上了一个被银行夺走财产的农民。克莱德气愤地向银行竖立的不许赎回的牌子开枪射击。然后，他又把手枪交给那位农民。农民开枪击碎了窗户玻璃。克莱德自豪又有点害羞地对那位农民说："我们抢银行。"

这样，克莱德又仿佛成了一位反社会的英雄。

在影片《邦尼和克莱德》中，有几处暴力场面。有趣的是，绝大多数暴力场面中，不是克莱德抢劫团伙施暴，倒是当局施暴力于他们身上。克莱德只是不得已才开枪杀了人，可警察对他们的围捕却是极其冷酷无情的。在一场遭遇中，克莱德的哥哥被警察残酷地打死，邦尼和克莱德也受了伤。接下去警察伏击二人一场，警察的枪弹把二人的身体打得象筛子一样。这样，影片就暗中把批判的锋芒对准了当局。

前边说过，阿瑟·潘受到法国新浪潮的影响。而这个剧本原来也是为新浪潮导演特吕弗写的。这样，影片就带上了新浪潮电影所特有的那种叙事风格。正如一些材料介绍的那样，这部影片的编剧在写作时从特吕弗的《枪击钢琴师》和《朱尔和吉姆》中受到很大启发，所以影片里充满了上述影片中所特有的那种既严肃又诙谐的表现手法。这部影片的情节安排不同于传统的好莱坞电影，它没有中心事件，没有前后呼应，事件一个接一个发生，表面也没有因果关系。影片常常突然将一场戏切断，然后用一阵急促的弹拨乐将故事转到下一场。在这种转场中，编导毫不在乎地打断观众的欣赏过程，这在传统的好莱坞的手法中是不允许的。

为了表现人物性格，导演还不顾好莱坞追求“完美”的陈规，大胆地运用超常规的视觉形象处理。如在邦尼急着赶下楼见克莱德时，导演使用了一个仰角镜头，倾斜着逆光拍摄邦尼跑下楼梯的镜头。邦尼黑黑的身影迅速地变形，移近镜头。这个镜头在光、色、气氛、角度、焦距上都与前后镜头很不协调，但它对表现邦尼的性格和当时的心情却是很有力的一笔。在与家人相会一场，导演又将焦点调虚，使之带上一种梦幻、迷惘的色彩。阿瑟·潘在《邦尼和克莱德》中做的所有这些探索，都为新好莱坞电影的成长做出了很大贡献。

毕　业　生

(THE GRADUATE)

美国联美影片公司1967年出品
编剧：巴姆·奥斯汀
导演：迈克·尼科尔斯
摄影：罗伯特·索蒂斯
主要演员：安妮·班克罗夫特（饰罗宾逊太太）
达斯廷·霍夫曼（饰本杰明）
凯瑟琳·罗思（饰艾琳）

本杰明是一个出生在中产阶级家庭的青年。大学毕业后，他既不想去工作，也不打算进研究生院继续深造。罗宾逊太太是本杰明父亲的合伙人的妻子。她很漂亮，又狂嗜烟酒。当她见到刚毕业回家的本杰明后，立刻对他发生了兴趣，开始以各种手段勾引他。在罗宾逊家里，罗宾逊太太把本杰明逼得走投无路。最后，她赤裸着身体站在本杰明的面前。幸亏罗宾逊先生突然回来，本杰明才从窘境中逃了出来。后来，生活的无聊，终于使本杰明打电话与罗宾逊太太约会。在旅馆里，毫无经验的本杰明闹了许多笑话。不久，罗宾逊的女儿艾琳从伯克利的学校回家度假。罗宾逊太太让本杰明发誓不与艾琳亲近，但罗宾逊先生和本杰明的父母都希望本杰明与艾琳结婚。本杰明和艾琳终于相爱了，这使罗宾逊太太异常愤怒。本杰明不得不向艾琳坦白了他与她母亲的私情。艾琳一怒之下回了伯克利。本杰明追到伯克利，他历尽艰难，终于在艾琳即将与别人举行婚礼时，把她从她父母的手里抢了出来。

本片导演尼科尔斯是新好莱坞导演之一。喜剧是尼科尔斯的专长。除了《毕业生》之外，他还拍过《第二十二条军规》等喜剧讽刺片。幽默中杂以辛辣的讽刺，是尼科尔斯喜剧片的特点。在《毕业生》中，尼科尔斯把讽刺的矛头对准了中产阶级。这个阶级生活富有，并且在家庭关系中，他们也努力做出一副温柔亲密的样子。罗宾逊夫妇分居多年，但他们在社交场合却俨然一对恩爱夫妻。罗宾逊太太追逐本杰明，只是希望以本杰明年轻的身体来填补她的无聊与空虚。本杰明与罗宾逊太太之间，是一种冷漠的性游戏，这就如同他们在幽会时，罗宾逊太太不紧不慢地把脱下来的衣服挂好一样。尼科尔斯就是以这种荒诞的情境，讽刺了失去任何生活激情的中产阶级的生活。对于旧好莱坞的道德标准来说，《毕业生》无疑是一个大胆的“性喜剧”。它正面描写了一种不正常的性关系，这在旧好莱坞电影中是不可想象的。在旧好莱坞的影片中，中产阶级永远是它们的主人公。中产阶级的道德标准，即是电影的道德标准。任何对中产阶级的生活的触犯都是不能被允许的，更不必说，在影片中描写一种隐含的乱伦意味。从这些方面来说，《毕业生》是一部相当大胆的对中产阶级予以辛辣讽刺的作品。但是，《毕业生》的批判锋芒并不是毫无顾忌的。在本杰明这个人物身上，它把刚刚击破的中产阶级“典雅”生活的神话又重新建立了起来。就是说，这部影片在一手击破旧的中产阶级的神话的同时，又用另一只手建立了新的中产阶级的神话。在《毕业生》中，男主人公本杰明被塑造成一个年轻、单纯而又勇敢地追求爱情的“正直”的年轻人。开始，他被罗宾逊太太的进攻吓得惊慌失措。后来，在与罗宾逊太太幽会时，他又显得单纯、幼稚。当他与艾琳堕入情网后，他敢于向艾琳坦白事实真相。在最后的关键时刻，他又能勇敢地冲进教堂，把所爱的人从人群中抢出来，一起走向新的生活。影片有意识地突出了他在与罗宾逊太太的关系中的被动，给人一种他是被罗宾逊太太利用的感觉，同时，也突出了他的“纯洁”与“无辜”。而在他与艾琳相

爱，以至教堂抢人这一段中，影片又突出描写了罗宾逊太太的凶狠和罗宾逊先生的猥琐。这又使本杰明在观众心目中处于一个“受害者”的地位。这样，影片就完成了“纯洁——误入歧途——重获纯洁爱情”这样一个改装过的老式的“浪子回头”的故事。为了强调本杰明的理想主义，影片还设计了这样一个喜剧段落。在他与罗宾逊太太的一次幽会中，本杰明努力使他与罗宾逊太太“超脱”出纯性爱的关系，以符合中产阶级两性关系的理想。他想与罗宾逊太太谈点什么，有点沟通，于是，他选择了“艺术”作为话题。但最后，这场做作的谈话被罗宾逊太太的冷漠给扼杀了。可以说，《毕业生》努力塑造的这个“中产阶级新人”的形象在影片的后半部是苍白无力的。

作为一部喜剧，《毕业生》继承了勃斯特·基顿和卓别林开创的喜剧传统：即喜剧情境的营造与噱头的发掘结合起来。《毕业生》中，没有十分夸张的外部动作，也没有低劣喜剧中常见的那种摔摔打打，或靠误会和主人公智力低下来造成喜剧效果。相反，它使用的是正剧的叙事手法。正是这种优游不迫的正剧手法，才创造出了一个个意味隽永的喜剧情境。真正的喜剧，尤其是现代喜剧，已脱离了对小丑式的主人公的肆意辱骂和折磨来取悦观众的手法。换言之，原始状态的喜剧，是以小丑的低下智力和所犯的错误，来使观众在观影过程中获得一种居高临下审视的地位，发泄一种潜意识中的施虐倾向。而现代喜剧的主人公却往往更象一个普通人，或者说是象正剧的主人公，只不过他的神经比一般人更坚强。喜剧情境的营造是通过情节发展，使主人公陷入一种尴尬的、两难选择的困境中，而主人公能以某种意想不到的方式从这困境中逃脱出来。《毕业生》中，旅馆门厅里，本杰明约罗宾逊太太出来幽会一场戏，充分体现了这种喜剧情境的特点。他漫无目的地在门厅闲逛，引起了服务台的人的注意。于是，他只好信口胡诌说是来参加晚会的。晚会上，他又胡诌了一个名字，不料恰好名单上有这个名字。于是，他又赶快退出。他化名格拉

斯东登了记，但又怕旅馆服务员发现他与罗宾逊太太的关系，于是，他跑到离罗宾逊太太几步之遥的地方给罗宾逊太太打电话，告诉她房间号码。在他与艾琳相爱之后，他们来到他与罗宾逊太太经常幽会的那个旅馆，旅馆的侍者都熟悉地用他与罗宾逊太太幽会时登记的假名“格拉斯东”来称呼他，使同行的艾琳顿生疑窦。这又是一个营造得十分成功的喜剧情境。

这部影片还在几个方面打破了旧好莱坞的传统观念。首先，是在用光上，这部影片不象以往好莱坞影片那样“满堂亮”，在罗宾逊家客厅里，导演不止一次地让主角达斯廷·霍夫曼处在阴影中。在其后的几场戏中，也都有相同处理。另外，这部影片还敢于大胆地进行时空跳跃，以一种调侃的态度，压缩了可能索然无味的过场戏。用常规的同一空间连续事件的拍摄、剪辑法，将几个时空的故事予以连接，这就打破了观众一般观剧过程中的期待心理，巧妙地创造出了一种喜剧效果。例如本杰明从游泳池爬上来，穿上衬衣去开门，接下去镜头跟摄本杰明开门，而这里已是他与罗宾逊太太约会的房间。然后，影片又以同样手法，顺畅地从旅馆转场至本杰明的家里。

扮演本杰明的演员是大明星达斯廷·霍夫曼。《毕业生》是他的成名作。达斯廷·霍夫曼身材矮粗，相貌也不英俊。而《毕业生》里的本杰明，按剧本要求，却是一个很有吸引力的小伙子。在影片导演决定选用他来扮演本杰明时，包括制片人在内的许多人都觉得他不合适。但霍夫曼以其精湛的技艺，克服了外形上的缺陷，从而一举成名。

放　　大

（BLOW—UP）

美国米高梅影片公司1967年出品
根据尤利奥·科尔达塞尔的小说改编
编剧：托尼诺·古埃拉
导演：米开朗基罗·安东尼奥尼
摄影：卡罗·迪·帕尔玛
主要演员：大卫·海明斯（饰托马斯）
瓦尼莎·雷德格雷夫（饰简）

这是一个类似侦探的故事。摄影师托马斯在一个公园的草坪上跟踪偷拍了一对似乎沉湎在热恋中的男女。那个女人（简）发现后，近乎疯狂地要夺回照片底片，这似乎是一次秘而不宣的偷情。但此后托马斯却被人监视。他刚刚回到家里，简就不期而至，她不惜舍身地索回底片。托马斯虚以应付之后，立即着手放大照片，并将可疑之处一再放大，终于在草坪的竹篱背后发现了一个持枪的男人。这竟是一次蓄谋杀人。此后不久，托马斯再次在照片上发现了那个男人的尸体。他重返公园，发现了树下陈尸，但同时他的工作室却遭洗劫，照片与底片一空。他在街上跟踪一个象简的女人，却莫名其妙地卷入了一场夜总会骚乱，他向朋友求救，却与他们一起吸毒终宵。第二天当他重返公园时，尸体已踪影全无，只有树间呼啸的风声。

如果说《红色沙漠》几乎是一次格式塔心理学的色彩实验，那么《放大》对于安东尼奥尼却是一种内省性的反思型影片。仍然是“城市与人”的故事，这一次，不仅是爱情的失落，不仅是

孤独的绝望，而且是监视与反监视、侵犯与反侵犯、暴力与死亡，同时影片还添加了一个自指性的副主题：真实与虚构间疆界的朦胧、彻底的不可知论。在这部影片中，安东尼奥尼似乎彻底地放弃了现代道学家的说教味道，放弃了那种俯瞰式的悲悯，而第一次在他的影像叙事中添加了几分绝望的、自嘲的味道。

也是继《喊叫》、《现代爱情三部曲》及《红色沙漠》之后，安东尼奥尼第一次向文字与叙事性妥协，这部根据尤利奥·科尔达塞尔短篇小说改编的影片，包含着一个类似侦探故事或者说是对侦探故事的滑稽模仿。主人公是职业摄影师托马斯，他在潜入贫民救济所拍摄了一套内容残酷的照片之后，预备为影集的最后一页寻找一幅宁谧和谐的景色。他无意中步入公园，在绿草如茵的草坪上发现了一对似热恋中的男女，他偷拍了这一场景，谁知却因此引来了一系列“麻烦”。

一向以科学家式的精细与冷漠著称的安东尼奥尼，为这部影片设置了一个完整的造型表意结构。作为一个职业摄影师，拍摄黑白照片是托马斯唯一的纪录与观察现实生活的方式。黑白的影像世界是对色彩斑斓的现实世界的简约与重构，它似乎能剥去现实世界的色彩表象与欺瞒性，再现真实的原貌。然而，拍摄黑白照片，不仅是托马斯的创作手段，而且也是他占有现实、侵犯他人，并且使自己间隔于观众与社会的方式。于是，呈现为黑白基调的不仅是托马斯的照片，而且还有托马斯摄影工作室——空间的造型基调，甚至包括托马斯的着装方式——外出时他总是一条白色的牛仔裤，一件黑色的上衣。在这个黑白基调的内部空间中，托马斯几乎是一副君临一切的主人姿态。影片以一个玩弄于手指间的硬币的特写镜头注解了这种君临感。似乎是外部世界的色彩欺骗了人们的观察力，掩盖了真实与罪恶。正是公园中的茵茵绿草，给那宁谧的地方以一种和平温馨的表象。在这片绿色的映衬下，一对牵手而行的男女只能是爱情，而不可能是暴力，不可能是将被害者拖往预谋的杀人地点的罪行。正是这宁静的、无涯的

绿色使托马斯与观众对银幕上赫然可见的尸体视而不见。当托马斯手持胶卷进入暗房的时候，摄影机平移过一扇草绿色的门，停在一盏闪亮的红灯上。这是一个视觉的预警：在这扇门背后，草坪的绿色将被揭去，真实与罪恶将大白于天下。罪行终于呈现在黑白照片上。这是一次黑白世界（影像）对彩色世界（现实）的否定，也是黑白世界的一次胜利。但是，安东尼奥尼并不是托马斯，被托马斯以拜物教与真实替代物的方式对待的黑白（影像）世界也有它的疆界。一再放大的照片终于成一片混沌的颗粒，不再是现实被摄体的对应物，而更象是一幅抽象派的点彩画。彩色（现实）世界反过来嘲弄了他的胜利者。托马斯被迫重入现实（彩色）世界去追踪追踪者。但在现代城市无名的人群中，他远不是一个可以君临的主人，而这徒劳的追寻，则以外部空间对内部空间的闯入——工作室遭洗劫而告结束。两维的、黑白的照片非但未能使托马斯成功地将自己隔绝于现实与社会，反而使他这个窥视者与侵犯者遭到了现实社会的窥视与侵犯。

安东尼奥尼为影片设置了一个令人拍案叫绝的结尾：当托马斯三返公园的时候，尸体早已无影无踪，却发现一群化装成小丑的职业乞丐涌入公园网球场，表演了一场逼真的网球赛的哑剧：有徒手“击球”的双方，有全神贯注、不时发出无声的“欢呼”与“叹息”的观众。银幕上一片死样的宁寂。崇尚真实、蔑视虚构的托马斯疲惫、漠然地注视着这一切。突然，在一记“重扣”之后，“网球”飞出了“球场”，“落在”了远方的草坪上。赛手与观众一起转向托马斯，以手势和无声的恳求要托马斯为他们拾回“球”来。托马斯犹疑着，他似乎太疲惫了，已不屑于，也不再能分析真实与虚假。他终于起步向人们所指的方向跑去，并在某一处停下脚来，从空荡荡的草坪上拾起了什么，空空的手掂了掂“重量”，而后奋力将“球”掷回了球场。“比赛”继续进行。摄影机停在托马斯茫然而空洞的脸上，这时伴随着真实世界的风声，声带上传来渐渐清晰的球拍击球的声音，如同他不再能看到一个

真实的形象，托马斯“听到了”一个虚构的声音。这是一次吉多(《$8\frac{1}{2}$》男主人公)式的和解，这是托马斯心灵彻底妥协的时刻：他不再试图分辨真实与虚构，不再崇拜他的类象的“纪实”，因为“真实是不可认知的”。一如《$8\frac{1}{2}$》结尾处的大环舞，《放大》的结尾也是安东尼奥尼的妥协，除了一份悲哀的绝望与沉重的疲惫，安东尼奥尼已放弃了他作为新现实主义运动的“继子”身份，他以《放大》表明：他只是一个自以为把握了真实的类象的制造者，他已不再是一个斗士。影片获第 20 届戛纳电影节金棕榈奖。

Z

（Z）

法国、阿尔及利亚1968年联合出品
编剧：乔治·桑普兰
　　科斯塔—加夫拉斯
导演：科斯塔·加夫拉斯
摄影：拉乌尔·谷达尔
主要演员：伊夫·蒙当（饰国会议员Z）
　　伊莱娜·芭芭斯（饰Z夫人）
　　让—路易·特兰梯尼昂（饰法官）
　　雅克·白汉（饰新闻记者）

国会议员Z来到某国参加呼吁核裁军的和平集会。当地政府、警方与右翼组织串通一气，破坏会场，殴打左派组织领导人，并制造了车祸，将Z在返家途中撞倒打伤。

Z被送到医院进行抢救，他的妻子埃莱娜赶来。Z伤势过重，医生抢救无效。埃莱娜收拾Z的遗物，望着家庭合影，悲痛欲绝。此时，窗外传来了左翼群众的抗议声，人们高举Z的巨幅照片，喊着“警察是帮凶！”的口号。

警方将肇事的司机交给法官审讯。宪兵总监与警察局长均坚持“车祸”说法，而医生验尸结果为“打伤致死”。这时，有一证

人愿在法院作证，证明Z是被谋杀致死的，但证人却在去法院路上被打伤。

一位年轻能干的新闻记者顺藤摸瓜，查出了肇事司机属于一个名叫“克劳克”的右翼组织，正是他们在人授意之下行凶闹事的。

与此同时，法官查问出幕后指挥人是警察局长，并将此情况向检察官报告。检察官却劝年轻法官不要毁了自己的前途。

通过周密调查与分析，越来越多的人证、物证证明策划这场政治谋杀案的正是警察局长的顶头上司——宪兵队将军。

总检察长秘密光临本城，要求法官中止调查。法官不顾上方压力，将宪警方面的高级军官一一传讯，并向宪兵队将军宣布：“你被指控犯有蓄意杀人和滥用职权罪”。

消息传来，埃莱娜悲喜交集，她望着起伏的大海，思念着亲人Z……

三个月后，政府内阁辞职。面对日益强大的反对派力量，军人接管了政权。左翼运动的领导人遭受迫害，有的死于非命，有的被流放。对四名军官的起诉，经当局同意不予公布。而那个年轻有为的新闻记者，却因“占有和散发官方文件罪”被判处三年徒刑。

影片的片名《Z》是希腊语“生命”(ZEI)的头一个字母。影片叙述的事件指1963年5月轰动希腊全国的“兰布腊基斯”事件。兰布腊基斯是希腊国会左派议员，和平主义者，他死于政治谋杀。尽管影片没有明确故事发生所在的国家，但是影片是影射希腊政府的。也许正因为此，影片在希腊遭到禁映。

出生于希腊，由于父亲受到政治迫害而留居法国的导演加夫拉斯对于这点毫不回避。《Z》片头字幕一反常态地声明：“所有那些同真人真事相似之处，绝非出于偶然。”

尽管导演加夫拉斯怀着鲜明的政治态度拍摄《Z》，但《Z》

的叙事结构却是小心、谨慎、周密求全的，处处体现出导演对电影观众的尊重。加夫拉斯真正做到了他自己说的："提出问题，揭露事实真相，以便让观众自己去寻求解决问题的途径。"这应当说是影片《Z》最迷人的特点，也是影片成功的一个重要原因。围绕这场错综复杂的政治谋杀案，影片展现在我们面前的是一场惊心动魄的政治斗争。值得注意的是，影片用了大量的篇幅表现对政治谋杀案的调查和披露。它塑造了一个秉公办事的法官和一个机敏能干的新闻记者形象。随着官方调查与私人查访的交汇，案情的真相终于大白于天下，法官和记者都不隶属任何政党和组织，他们只是忠于自己的职守和良知罢了。加夫拉斯以这样两个人物的视点展开叙事，或许是与他摆出事实，提出问题，让观众思考的追求有关。影片的结尾尤为突出，它以当事人的照片为画面，配以新闻记者录制的旁白，为观众介绍了故事的结局：

"法庭判处亚戈有期徒刑11年，瓦戈11年。两犯送往监狱农场，刑期折半计算。"

"对四名军官依法起诉，经当局同意不予公布。"

"迫于公愤，政府内阁辞职。反对派力量再次兴起，无疑会取得大选胜利。"

"大选前夕，军人接管了政权，法官被撤职。"

"警方宣布，皮鲁死于脑血栓症。马特流放西印度群岛。马尼埃尔跳楼身亡……"

"记者本人，因所谓'占有和散发官方文件罪'被判处三年徒刑。"

没有任何东西能比事实更能说服人的了。影片以这种方式结尾显然是要唤起人们的关注。

《Z》在国际上获得了巨大成功，影片的编剧与导演科斯塔一加夫拉斯也因此一举成名。《Z》的成功，标志着政治影片的兴起与成熟。

此外，《Z》突破了平铺直叙的叙事，而采用"时空交错"的

手法。例如当埃莱娜在医院时，影片插入了夫妻生活的镜头，当妻子在收拾丈夫遗物时，影片又一次插入家庭生活的镜头。它们一方面代表了默默无言的妻子的心理活动，另一方面也丰富了Z的人物形象，使我们在看到一个政治活动家的同时，也看到一个普通的丈夫、普通的男子。使观众感到他不仅可敬，而且可亲。在法官传讯诸多的证人或当事人时，影片插入大量回忆镜头。这些高节奏的闪回，使影片发展紧凑、充满生机。议员Z被三轮货车撞倒的多次闪现，反映出不同证人的主观侧面，运用得恰到好处，使人们体会到查证与反查证、揭露与反揭露的殊死搏斗。对于这场复杂的政治谋杀案，影片采用了层层剥离、渐渐深入的叙事手法。一开始表现了以会场为中心的宣传与反宣传之争，进而发展到以匿名电话为中心线索的谋害与反谋害的斗争。在Z被杀害后，影片又开始转入调查与反调查、揭露与反揭露的斗争。前半部分随着议员被害，右翼分子得逞，左派人士受挫；后半部分随着调查深入，右派的真实嘴脸彻底暴露，左派取得胜诉。在影片结尾时，局势发生变化，右派得势，左派再度遭受厄运。在这场较量中，法官接案、证人出现，“克劳克”右翼组织的无意泄露，警察局“证人”的表演，宪兵队将军受牵连，总检察长的突然驾到与干预，新闻记者的报道与披露等等，形成了一个又一个突起的险峰，为影片带来了扑朔迷离的色彩，使这场丝丝入扣、环环相套的政治把戏得以揭示。

《Z》曾获美国奥斯卡最佳外语片奖、最佳剪辑奖，以及戛纳国际电影节的“评委会奖”。

加夫拉斯的《Z》片激起了西方观众对政治影片的兴趣，开创了西方当代政治影片的先河。

罗丝玛丽的婴儿

（ROSEMARY'S BABY）

美国哥伦比亚公司1968年出品
编剧：罗曼·波兰斯基
导演：罗曼·波兰斯基
摄影：威廉·弗鲁顿
主要演员：米雅·法罗（饰罗丝玛丽）

——对年轻的夫妻盖伊和罗丝玛丽搬入了新居，并结识了他们的新邻居——一对夸张饶舌的老人罗曼夫妇。盖伊与他们一见如故，并奇迹般地开始交好运，罗丝玛丽却被一种无名的恐怖与厌恶困扰着。她厌恶罗曼家源源不断送来的有怪味的食物，在喝过一杯罗曼家的巧克力之后，她陷入了身在地狱、与魔鬼交欢的梦魇。此后，她发现自己已怀孕，在将作母亲的喜悦中，她原谅并接受了罗曼家过份的关怀，接受了他们介绍的医生和他们有怪味的药品，医生告诉她一切正常，而罗丝玛丽却日见消瘦，并且被一种非人的剧痛折磨着。她的一位作家朋友意识到其中的诡诈，企图揭破这背后的阴谋，却立即暴病身亡。在朋友的遗言中，罗丝玛丽终于发现罗曼是一个邪恶的巫师之子，一个嗜血、嗜婴的怪物，医生和盖伊都是同伙。她试图逃走，却被他们抓回，在昏迷中生下了孩子，可醒来孩子已不知去向。罗丝玛丽拼死见到了孩子，竟发现那是一个可怕的怪物，罗曼兴奋地告诉她：她生下的是撒旦的孩子，"上帝死了，撒旦赢了！"

和波兰斯基的其它影片一样，这位来自波兰的名导演在《罗丝玛丽的婴儿》中再次营造了他的充满了视觉隐喻的寓言世界，

再一次在鬼怪片的样式中，探讨了侵犯、控制、权力结构与现代世界的梦魇。这也是他所创造的心理分析恐怖片中的一部。

和他的大部分影片一样，在这部令人窒息、令人毛骨耸然的恐怖片中(除了一对在叠印中出现的狰狞的怪眼之外)没有超常的造型、恐怖的影像，没有生角的怪物、嗜血吃人的魔鬼。一切都是常规造型：宽敞、舒适的住房，明亮、莹彻的光照，甚至夜景也是明亮的，似乎一切都发生在“光天化日”之下。罗丝玛丽和盖伊年轻、健康、相爱，他们的邻居罗曼夫妇，尽管有些古怪而且几近纠缠，但毕竟十分友善，甚至十分有趣。影片中的一切都置于罗丝玛丽——这在叙事情境中唯一未与魔鬼结盟的少妇的视点之下。恐怖来自于日常生活场景，来自于罗丝玛丽的内心：一个被巨大的衣橱遮住的锁死的房门；隐约可闻的、起伏不定的无词合唱；罗曼家墙壁上有一块明显的白痕，那里肯定曾悬挂过什么；一个古老精美的银项坠发出的古怪气味；盖伊奇迹般的好运，他的竞争对手竟忽然双目失明，使他得到了梦寐以求的重要角色。而就是在这“正常”的日常生活场景中，恐怖的氛围在积淀着，一种来自无名处的威胁开始笼罩了一切。

作为视觉艺术的魔术师，波兰斯基精心营造了这个为恐怖与威胁充满了的视觉世界，让恐怖感丝丝缕缕地在这平静、正常的生活场景繁衍开来。在整个影片的造型环境之中，他运用百叶窗与淡黄色的纱窗幔使整个布景充满了一种明亮而淡淡的黄色光，同时利用室内陈设：桌面、沙发与沙发靠垫造成一种黄绿色的基调。几乎每个场景中都有一个身着黄衣的人物，使画面上始终存在着一块鲜明的、流动的黄色块。这样，他便借助西方经典色彩编码中的寓意，使整个影片点染了一种不宁、动摇与狂暴的色彩和造型氛围。随着影片叙事情节的展开，影片开始出现了红玫瑰——罗丝玛丽的红衣衫的红色系列，使造型环境中添加了一种潜在的威胁感。正是在满房摆满了红玫瑰，而罗丝玛丽身穿红衣，在熊熊燃烧的壁炉的火光中，她将跌入深深的梦魇(地狱?)之中。

在那里魔鬼的使徒将在她的裸身上画上红色的符咒，撒旦将使她受孕。

波兰斯基的《罗丝玛丽的婴儿》之所以不可等同于一般的、作为“好莱坞私生子”的恐怖片、鬼怪片，正在于他以自己独特的隐喻、寓言世界表现了他的时代。六十年代末的世界仍然处于东西方对峙、世界大战、原子战争的阴影之下，席卷欧洲的左翼学生运动、美国的越战困境，反战风潮将刚刚弥合起来的美国形象再次跌碎在泥泞之中。再加上斯大林时代之后，西方知识艺术界对苏联社会主义模式的失望与厌倦。在这一切背景之上，原旨教义派再次盛行，他们传播“基督将再次降临人世”的说教。而照他们的说法，基督再临绝不意味着牺牲者被拯救，而意味着人类的毁灭与末日审判。同时中世纪的另一种“传说”同样在阴暗处传播：反对基督的撒旦将首先降临。于是，撒旦将降临人世成了西方，尤其是美国的恐怖片中的一个新的叙事模式。因为撒旦将降临的“预言”似乎更吻合于经历了二战的西方人的心理基调，更吻合于充满邪恶、颓废与绝望的西方氛围。与它相比，那个被尼采宣布“死亡了”的上帝，或上帝之子却显得苍白、无力而虚幻。在《罗丝玛丽的婴儿》的结尾处，罗曼在一个仰拍镜头中，兴奋地挥动着双臂高呼：“上帝死了！撒旦赢了！”那胖女人则告诉罗丝玛丽：“他不愿忍受地狱的折磨，他要来报复了！”而在俯拍镜头中，纤细、弱不经风的罗丝玛丽绝望而悲怆地呼喊着：“上帝！哦！我的上帝！”除了一声呵斥：“够了！别提你的老上帝了！”之外，仅留下无助者的哭诉。

但是，比同类影片（诸如风靡一时的《凶兆》）更高一筹的是，在《罗丝玛丽的婴儿》中，一切都具有一种寓言与暗示的暧昧与不确定性。在影片的影像体系中，波兰斯基建立了一种精神分析/上帝/魔鬼的异质同构。罗丝玛丽为撒旦受孕的梦魇场景中，交替出现的是欲望，是上帝，是地狱与魔鬼，而轮番变幻的是盖伊与撒旦；而当她被撒旦奸污的时候，向她走来的竟是身着华贵法

衣、手执圣经的神父，他还“慈祥”地宽恕了她。于是叙事情景中的一切便可能仅仅是产生于人类心灵幽暗处的幻觉，是欲望的病态心灵的梦魇。如果这可以作为一个鬼怪故事而成立，那么撒旦降临人世似乎是在世人的合谋与上帝的默许下完成的。魔鬼的使徒与上帝的使徒为此通力合作，他们正是要借用罗丝玛丽“从小就是基督徒”，纯洁、善良、充满母爱的身体来使撒旦转世。

不仅如此，在这部影片中，除了罗丝玛丽临产出逃一场之外，没有迫使、没有暴力、没有人身伤害、没有诸如吸血之类的魔鬼的形式。只有爱的控制（罗曼夫妇过份的殷勤、关怀、“善意”的干预）与弱者的“侵犯”（“两个可怜的老东西只好孤独地过周末了！”）。然而正是在爱、关怀之中，在弱者的表象之下，罗丝玛丽的世界被打破了，被侵犯了。它不再是安全的、封锁的，罗丝玛丽一天天地形消骨立，她被恐惧困扰、被剧痛折磨，她“心甘情愿”地被迫吞服古怪的药物——“一切都是为她好。”从罗曼夫妇闯入他们的生活之后，在银幕世界上，她不再能占有画面中心，她开始一步步地被挤向画框边缘，画框总是分切着她的影象。她在一种无形的、无从反抗的挤压下窒息、战惧。与此同时，罗曼夫妇却一步步地占有了画面中心，占有了近景与特写镜头。“可怜的老东西”成了银幕世界的主宰。终于她的孩子被夺走了，只留下空荡荡的摇篮，但她毕竟做了魔鬼的母亲。

或许最为惊心动魄的是影片的结尾，精疲力尽的罗丝玛丽放弃了任何反抗与挣扎。她只是一个母亲，盲目的、充满爱心的母亲，哪怕那孩子是魔鬼之子。她的手终于轻柔地摇动了黑色的摇篮，她注视着那狰狞的婴儿的面孔，浮现出梦幻般的、幸福的微笑。伴随着怪声、在摇篮曲的哼唱中，一幅叠印之后，镜头在城市上空升拉开来，将威胁与恐怖播向整个城市。

巴 顿 将 军

(PATTON)

美国二十世纪福斯公司1970年出品

根据法拉戈《巴顿：艰难与胜利》和布莱特雷《一个士兵的故事》改编

编剧：弗朗西斯·科波拉
　　爱德蒙·诺斯

导演：小弗兰克林·夏夫纳

摄影：弗雷德·凯奈坎普

主要演员：乔治·斯科特（饰巴顿）
　　卡尔·马丁（饰布莱特雷）

1943年，美国远征军第二特种部队在非洲突尼斯境内遭到德军元帅隆美尔所率领的部队的袭击，损失惨重。为扭转局势，美国当局将巴顿中将调往该部任司令官。巴顿到职后任命布莱特雷为他的副手，同时严整军纪，加强训练，终于使一个涣散的军团变成一支骁勇善战的部队。在隆美尔再次袭击时，巴顿一战告捷，几乎使隆美尔部队全军覆没。巴顿立功后升任第七军指挥官。不久，在西西里登陆的军事布署上，巴顿与英军蒙哥马利将军发生争执。虽然联军首脑艾森豪威尔采纳了英方的作战计划，巴顿在军事行动中仍抢在蒙哥马利之前攻克了德军在西西里岛上的最后

一个据点墨西拿。可是在挺进墨西拿的过程中，巴顿却做了一件很不得人心的事：他在视察医院时曾动气打了一名患恐惧症的美军士兵。为此，巴顿遭到了国内舆论的谴责，艾森豪威尔严令他向有关方面道歉，并且解除了他的军职。

诺曼底战役打响后，英军陷入困境。巴顿被已升任第十二集团军司令的布莱特雷接到法国前线，任第三军军长。第三军在巴顿率领下进军神速，一鼓作气打到塞纳河边。后来巴顿又率部在极其困难的情况下解救了被围困的英美军队。德军投降后，在美苏军队庆祝胜利的宴会上，巴顿宣称他希望和俄国人打仗。为此，巴顿再次被撤了军职。在他即将离开第三军的时候，他仍然做着古罗马大将从古战场荣归时受到欢迎的美梦。

本片摄于1970年。影片的拍摄背景似乎是这样的：60年代末，美国侵越战争陷入困境。出于鼓舞士气的需要，美国军界同好莱坞一些大公司商定拍一些颂扬黩武主义和所谓杰出将领的影片。此片拍成后，美国政府给予极大关注。当时的美国总统尼克松曾多次观看这部影片，并在各种场合下谈起该片。而且，由于美国官方的大力宣传，本片上映后获得各方面好评，并获1970年度奥斯卡最佳影片、最佳编剧、最佳导演、最佳男主角、最佳美工、最佳剪辑与最佳录音7项奖。从影片内容来看，它通过美国著名将领巴顿在第二次世界大战期间毁誉参半的经历，从一个侧面表现了美国政府和军队在这段历史时期的功绩。可是，这些并不是理解这部影片的好的入手处。

我们应当记得，这部影片的编剧科波拉，后来他成了著名影片《现代启示录》的导演。科波拉在详细研究了巴顿的档案材料和有关评论后认为：如果拍一部颂扬他的影片，那简直是笑话，但是如果拍一部谴责他的影片，那谁也拍不成功。这段表白对于理解本片是一个重要线索。据说，科波拉的剧本写成后曾被一些著名编剧改得面目全非，如果不是导演坚持非科波拉的剧本不拍，

我们恐怕就看不到现在的《巴顿将军》了。因此，这部影片虽然获得了美国军政要员的喝彩，但从影片本身来看，肯定不是一部颂扬黩武主义的影片。而且我们还得说，它正是一部谴责黩武主义的影片。影片试图通过巴顿本人进退升迁的遭际告诉我们：黩武主义乃是犯了一个时代的错误。

影片一开始，一面巨幅美国国旗占据了整个银幕。接着，在这个银幕的底边上出现了一个小人，他向着观众走来。我们逐渐看清了，他是一个披挂整齐、颐指气使的将军。当他越来越多地占据了画面的时候，他就开始骂人了。他的话粗鲁，但颇具感召力。值得注意的是，影片把他的十分整齐的佩戴——肩章、头盔、手枪、腰带、勋章——通过特写镜头一一展示给观众。最后，当他训话结束时，便从前景走向背景，身影逐渐变小，又回到巨幅星条旗底边下面。片头的这种处理不能轻易当成玩弄花招。其用意必须通观全片，包括它的最后一个镜头，才能真正显露出来。但片头给我们的感觉仍然是准确的：我们将要熟悉的这个人物，决不是一个伟大人物，虽然暂时还谈不到他的渺小。

影片最后一个镜头的启发意义也决不应当忽略。我们看到巴顿被解职后离开第三军军部独自去散步。在他前面是一架巨大的风车，他正在向风车走去。这个“军事史家”兼“诗人”的军人心情忧郁，一边走一边在心里吟咏着他的描写古罗马大将荣归故里的诗句：他的奴仆手捧金冠，贴近他的耳边悄悄地提醒他，一切荣华富贵都如过眼烟云。虽然巴顿1945年底在德国美军驻地附近的一次车祸中身亡，但影片至此便戛然而止。风车使我们想起了作为过时人物的代名词的堂吉诃德，而巴顿最后的诗句则暗示了，他自己比任何人都更了解他自己的真正追求、理想和使命。

风车的线索在影片中并不是突然出现的。这就证明影片最后三个镜头中的风车决不仅仅是作为自然背景出现的。影片中引人注目地安排了一个德军中专门研究巴顿的司塔格上尉的三次出场。在第二次出场时他向上司报告说，巴顿是一个浪漫谛克的仍然生

活在16世纪的堂吉诃德式的人物。在第三次出场，即在德军最后覆灭前夕，他称赞巴顿是一个真正的勇士，一个生不逢时的军人。并且预言说，他也快完蛋了，没有战争他也就完了。这个对巴顿研究有素的德军上尉对巴顿的估价是否可靠呢？它是否只是作为一种反面的意见提供给我们的呢？影片不仅通过巴顿作为一个高级指挥官的作为，而且更重要的是通过他——一个行吟者的诗句来证实这一估价的可靠性的。对一个将军的作为的估价是一个方面，而他对于自己的估价则是另一个方面，而后一个方面往往鲜为人知。影片正是把这两个方面恰到好处地交织在一起，表达了它的基本意图。就影片涉及到的战例，巴顿的所有的判断几乎都是正确的，甚至他要求直接攻打柏林的想法看来也是可行的。还有殴打士兵那件事，后来布莱特雷甚至真诚地告诉巴顿，他认为那件事推动了战争的进程。影片就是这样一方面为我们树立了一个骁勇善战、严厉得出奇的高级将领的形象，另一方面又以某种方式不加掩饰地把他的内心世界袒露在我们面前。正是通过他作为“诗人”和“军事史家”的一面，我们才得知他是一个生活在一千多年前的罗马时代，生活在16世纪、18世纪的人。这个在第二次世界大战中曾经叱咤风云的人物却唯独没有生活在他所存在的20世纪。这是多么大的历史误会！让我们来看看他的诗吧：“二千年前我在这儿，/ 在那漫长的岁月里，/我冲锋、奋战、死亡。/在黑暗中我看见了古战场，/我为不同的名义而战，/却永远是我！”正如他自己所说：“我爱战争胜过生命，”因为这是他的历史使命：在最后一次战斗中，被最后一颗子弹所打中。

魂断威尼斯

(MORTE A VENEZIA)

意大利阿尔发影片公司1971年出品
根据托马斯·曼的同名小说改编
编剧：鲁奇诺·维斯康蒂
　　尼克拉·巴达洛科
导演：鲁奇诺·维斯康蒂
摄影：P·德·桑蒂斯
主要演员：德克·波加德（饰阿申巴赫）
　　西尔瓦娜·曼加诺（饰塔契奥）

德国著名作曲家兼指挥家斯塔夫·翁·阿申巴赫，为了医治艺术家的“病态”、寻找自我的平衡，乘船来到古老的威尼斯。在威尼斯海滨的德斯本斯旅馆的餐厅中，他看到一个美貌绝伦的波兰少年，不禁一见钟情。那个少年名叫塔契奥，同母亲、三位姊妹和女管家来威尼斯度假。此时的威尼斯，霍乱流行，人心惶惶。阿申巴赫关注着塔契奥的一举一动，并为他在霍乱中的命运而忧心忡忡。阿申巴赫在这意外的“爱情”中获得了创作灵感。然而，他不能不为自己的早衰的肉体而苦恼。为了博取少年的青睐，阿申巴赫接受了美容师的劝诱，染乌了头发，涂上了面霜，涂红了嘴唇。当他得知塔契奥就要离开威尼斯时，便追踪塔契奥

来到海滨。在那里，他望着嬉戏着的塔契奥，心脏病发作，告别了人间。

这是一部关于艺术、美、艺术家和死亡的影片。也可以说，这是维斯康蒂拍摄了一系列“新现实主义”及印有“新现实主义”残迹的影片之后，为自己和自己所喜爱的艺术家拍摄的影片。主人公阿申巴赫，既是托马斯·曼笔下的人物，融合着托马斯·曼的个性、气质和才华，又是古斯塔夫·马勒的艺术再现——“古斯塔夫·冯·阿申巴赫不仅仅使用了马勒的教名，而且从心理到外型到举止都是以马勒为原型的。”同时，阿申巴赫也是维斯康蒂个人生活和艺术探索的一面镜子，他隐秘而微妙地表现了艺术家对于美的追寻及其结果，表现了维斯康蒂对死亡的慢慢莅临的凝视，对生命的怀着淡淡哀愁的回忆和向往。“马勒与维斯康蒂之间的关系是必然的。因为两者的个性极其相似。两位杰出人物对艺术的解释也是惊人的相似，两人都因为怀有渊博的才识而看到我们这个世纪里人类的腐败、文化的解体，因而心灵备受折磨，痛苦万状。”（弗兰科·马尼诺语）

音乐，威尼斯，美少年塔契奥，旅馆和化妆术，构成了阿申巴赫的生命世界。音乐代表他的想像，威尼斯代表他的生命归宿——墓地，塔契奥代表现实美和美的诱惑，旅馆代表生命的寄存所，化妆术代表掩饰与向往的混合。在高调子的环境中，阿申巴赫穿着纯白或纯黑的西装，面容憔悴，神情恍惚，步履蹒跚，追踪着来自另一国度、另一年龄世界的美少年。虽然他身上的一切都透露着衰老和疲惫，但那双炯炯有神的眼睛，却在眼镜片后面，真诚而又迷茫地注视着现实的慌乱和美的纯净。

在阿申巴赫的眼中，现实呈现着凄迷而又执著的病态。个体和个性全部在海滩的阳光中，在豪华的度假氛围中，丧失了意义和内容。在这里，各个民族，各个国家，各种肤色、各种语言，不是特色纷呈，而是聚结一体，了无神趣。只有两个世界光彩夺

目：塔契奥和音乐。

在德斯本斯旅馆的餐厅中，阿申巴赫注视着塔契奥，思想渐渐与他的朋友阿尔弗莱德的观点认同："美？你自己臆想出来的美？有什么方法能使你追求的这种美的理想得以实现？""美是这样产生的……它与你我的艰辛毫无关系，它是自然产生的，它早在我们艺术家为自己所创造的美而自豪之前就已经存在了。"他开始怀疑过去所确信不移的"纯精神境界"。在塔契奥的光辉中，阿申巴赫多年从事音乐创作所形成的艺术神圣观，艺术高贵观，道德主义，荣誉和自负感（用来教育他人的）开始动摇和解体。什么是艺术？什么是音乐？"艺术本来就是模棱两可的。""音乐则是艺术中意义最暧昧的，因为音乐结构的本身就是含混不清的。"

音乐如涌泉在阿申巴赫心中流淌。那既不是阿申巴赫的苦心寻求、刻意创造，不是阿申巴赫自己，也不是对他所爱慕的塔契奥的写生。音乐自成一体。它不需要禁欲主义式的艺术崇拜。生活和现实无法限制它。它存在于一种特殊的感觉和形式中，永远不可捉摸。正因如此，人们才在它的世界中获得了一块心灵之外、生活之外的宿地。

于是，音乐成了维斯康蒂构造影片的出发点。或者说，维斯康蒂是凭借着一种音乐感觉拍摄这部影片的。光、色、演员的微笑和沉默，摄影机的运动，变焦镜头，蒙太奇，遵循着音乐的法则：不可名状，无法言喻。阿申巴赫的目光，赋予画面和声音以思虑、敏感、流动、瞬息万变的特质。回忆，思辨，想像，现实与向往，在艺术家的敏锐、微妙的感情中，统统改变了固有的零碎和分散，而成为整个影片的有机相连的乐章和乐段。

影片中的威尼斯是一个霍乱流行的城市。阿申巴赫偏偏为这样的城市所吸引。他在生命的最后时刻，才开始认认真真地背叛正常社会所教给他的一切：楷模、平衡、坦率、自负、蔑视平凡、把艺术当作教育的最高源泉……他背叛的，首先是自己一贯的信

念和行为准则。疾病在侵蚀他的生命。在病态中，他发现了一个他原以为并不存在、只有艺术创造才能获至的世界：自然美。然而，那美又离他那么遥远。他错过了与它亲近的好时光。只有青春的光华可以接近它。于是，阿申巴赫仿佛受着神的指使一样听凭理发师的摆布，染黑了头发，涂红了嘴唇。尽管化妆术没能遮掩衰老和死神的阴影，但它毕竟袒露了艺术家的最后一次冲动，透露了他一向不敢正视的隐私："不是什么理想在激励我们前进，而是爱好及性的追求驱使我们有所成功……因为我们的追求只有爱情，这就是我们的愉快和耻辱。"

阿申巴赫的爱情又是怎样的爱情呢？他对塔契奥的没有任何附加条件的、没有任何功利目的的爱，只能把他引向绝望和毁灭。那爱情就象塔契奥一样，完美无缺，然而美得如同幻影：只有幻影和梦想才那般完美。那爱情就象个体生命的缩写，短促而虚幻。爱情是什么？是马勒的交响乐，幽深而雄浑，感伤而又辉煌，真挚而又颓唐绝望……在马勒的交响乐中，阿申巴赫怀着爱情，抛弃了尘世的一切死去。"地狱是我们的最终目标，我们都企图摆脱这一恶运，但实际上，我们不管朝哪个方向走，这一目标都在吸引着我们的脚步，这就是一切的一切……"

维斯康蒂说，这部影片的主题是由三个不可分割的内容构成的，即艺术、生命和死亡。1981年意大利都灵出版社出版的《维斯康蒂传》的作者贾尼·隆多利诺认为："这部影片所表现的内容几乎仅仅是缓缓走向死亡的进程。如同肉体日渐衰弱，丧失了个性，最终化为乌有。此外，艺术、生命、周围的人、大自然和疾病流行的城市，都是现实点滴的反映，融入在主人公长时间的濒临死亡的状态中。他仿佛已经失去了任何生存和工作的理由，他甘愿死去。"阿申巴赫是个生来便注定孤独的人，他孤立无援地艰难跋涉，企欲在艺术中找到支撑和温暖。然而，艺术总是从他的生命中分立出去，削弱着他的生命力。他开始走向另一世界的努力：自我平衡。然而，在那寻找平衡的路上，"从船上的老人

到贡多拉船夫、旅馆经理都是一批小恶魔，他们争相决定阿申巴赫的归宿，引导他去寻找死神之所在，而死神将指引他走完自己的命运之路。”（维斯康蒂语）爱情，音乐，孤独或威尼斯，都没有给予他“自我平衡”的机会，他只能听凭命运摆布，在死亡中求平衡。维斯康蒂说，他在影片中安排音乐家化妆那组镜头，具有滑稽模仿的色调，因为主人公被视为木偶，是一个被人操纵的人：同样，当阿申巴赫在威尼斯最后一次散步，也完全像一个木偶瘫倒在一口井旁，爆发了一场无法克制的狂笑：那是一种自悲和自嘲的狂笑。

自悲和自嘲过后，阿申巴赫唯一关注着的只有同性恋爱了。那是一种比个体的死亡更彻底的死亡：对人类全部繁衍和整体生命的彻底背叛。从这个意义上讲，影片关于死亡的主题拥有两重涵义：个人的死和人类的消亡。

1972年

呼喊与细语

(VISKNINGAR OCH ROP)

瑞典电影研究院、A·B电影公司1972年出品
编剧：英格玛·伯格曼
导演：英格玛·伯格曼
摄影：斯汶·尼克维斯特
主要演员：哈利埃特·安德森（饰阿格尼斯）
英格丽·杜林（饰卡伦）

本世纪初，在一个似乎被人们遗忘的庄园中，一个大家族的最后三姐妹中的大姐阿格尼斯身患绝症，濒临死亡。这是一个独身女人。她的两个已嫁的妹妹卡伦和玛丽娅被迫重返故居庄园，与女仆安娜一起照料垂危的阿格尼斯。除了安娜悉心照料阿格尼斯之外，三姐妹只是沉浸在各自的痛苦回忆之中。阿格尼斯终于在痛苦中死去。但她的僵尸却突然复活了。她（它?）喊着："冷"，乞求姐妹给她一点温暖。卡伦和玛丽娅在奔逃中断然拒绝，只有安娜将她抱在怀中。姐妹们安葬了阿格尼斯，尔后四散而去，只有安娜在默默地回忆着她。

一座闭锁的庄园，一座闭锁的客厅，一个濒临死亡的女人，几个无所谓日、无所谓夜的日子。这便是《呼喊与细语》。它向我

们展示了已届知天命之年的电影艺术大师伯格曼并没有挣脱困扰他灵魂的魔鬼（或许可以叫上帝）。作为一个“四十年代人”，作为一个北欧艺术家，伯格曼有着那种绝望地正视人类灵魂与罪恶之深渊的勇气与执着。尽管满头鲜血，尽管撕肝裂胆，但他决不调转过头去。他直面着现代人的荒原——“上帝”消失之后的荒原，顽强地要求着答案，要求着拯救的可能与允诺。在《呼喊与细语》中，伯格曼契合了他创作前期与后期的世界。这仍是一个无爱、无交流、无拯救的世界，这仍是苦海涉渡的人类，只是天路历程已经被永远地阻断了，苦海的彼岸只有死亡，只有死神的地狱罡风中的环舞与黑暗国度。同时，这也是后期的伯格曼——关于女人、女人的故事、女人的痛苦、女人的幽闭与绝望。

和伯格曼的大部分影片一样，《呼喊与细语》无所谓情节，只有一些似不相干的事件，只有些时空断裂的片断，只有些不得已而“囚禁”在一起的女人，只有绝望、隔膜与死亡。

影片开始在一种沉滞、凝重的户外晨光中，在一个天幕低垂，血色晨光的镜头之后，立刻转入了内景，开始了一组舒缓、宁寂的室内特写镜头。自此，直至尾声，摄影机再未走出庄园，走出客厅。整个客厅，整部影片在凝血般的红色、死样的黑色，在不为光线照彻的白色间铺陈、展开，加上缓慢而悠长的摄影机运动节奏，古老陈设与或空洞或痛楚的人物面部的特写镜头，使全片充满了一种渊薮式的幽闭恐惧感。四个女人如同在死牢中徘徊、挣扎的囚徒，仿佛这老宅的四壁上也附满了在无爱的绝望中嚎叫与细语的幽灵。影片的无情节之情节围绕着阿格尼斯垂死的痛苦，弥留之际的挣扎、死亡与僵尸复生复死展开。

伯格曼以他特有的冷酷与执着，将摄影机镜头长时间对准一个垂死的女人的面孔——以无情的冷漠凝视着在痛苦、惊悸、恐惧中那丑陋、变形、冷汗淋漓的面孔。这种非人的“凝视”，强化了伯格曼寓言世界的末日感。片中的三姊妹共同生活在她们出生并长大的老宅里，但是她们不仅没有爱的关联，甚至没有共同的

回忆，只有各自幽隐的、绝望的记忆困扰着她们的心灵。这部影片一反传统电影语法中的渐隐手法，当三姊妹中的一个陷入这记忆的围困的时候，摄影机缓缓地推成人物面孔的大特写，在久久地直视那恐惧的眼睛之后，银幕突然隐没在一片红光之中，而后呈现出一段不堪回首的闪回镜头。在阿格尼斯，这是一颗敏感细腻的心灵渴求着爱，却永远被爱所摒弃的回忆。童年时代阿格尼斯永远会以那种渴望的姿态，悄然走向母亲，但母亲永远会在那里旁若无人地微笑，对她视而不见。于是她迫使自己生活在一个关于爱、关于幻觉中的爱的世界之中。这个始终未嫁的女人，只能在回忆中倾吐着她的一阙没有回声的爱的呼唤。在卡伦，这是一段血污的记忆：她和丈夫的生活几乎是浸满了伯格曼式的冰水与敌意。心如枯井，形如冰柱似的卡伦似乎深深地仇恨着一切爱的表述与身体的触摸，这是一个神经质的、濒临疯狂的古怪女人，为了避免丈夫的接触，她甚至会用碎酒杯的利刃刺破自己，将污血涂满面颊。在玛丽娅，则是另一种冷酷，这是毛发柔软的猫一般的冷酷，这是一个爱的侵犯者、攫取者。玛丽娅永远需要爱，永远要获得、玩弄他人的爱，而后在爱的尸骨上跳舞。为了几手调侃式的偷情，玛丽娅使他的丈夫在绝望中自杀，那自杀场面充满了伯格曼式的黑色幽默与非人的冷嘲。玛丽娅永远本能地逃避痛苦，永远拒绝付出。只有女仆安娜，那个失去了幼女的母亲是一个似乎没有记忆（或曰没有记忆权力）的女人。这是一个丰满的、沉默的肉体，这是一个会以母亲的爱、以最原始的语言——身体语言去传达爱与抚慰的女人，她使阿格尼斯重获“前俄底浦斯阶段”的温暖。在影片中只有安娜，无言的安娜能占有以平行——水平线条形成的构图。它喻示着力量、安详与正直；而阿格尼斯、卡伦、玛丽娅则永远是动荡的倾角，斜线构图，喻示着一种岌岌可危的心灵的倾覆。

于是在影片中，四个女人便在这黑、红、白所覆盖的老宅中，展示着一段为绝望、痛楚所充满的岁月。阿格尼斯在非人的肉体

折磨中走向死亡、解脱.而玛丽娅则在极度无聊中开始"勾引"卡伦，甜蜜与温柔的触摸以期从死一般冰冷的卡伦那里汲取一点点爱的暖意。这在卡伦无异于一种甚为残忍的感情的游戏。玛丽娅似乎终于成功了。但甚至死亡也无法解脱阿格尼斯。在尸体已布满了死亡的霉斑的时候，阿格尼斯无爱的绝望甚至会将死的深梦惊醒，于是她再度于伯格曼式的魔术中复活，凄厉地、僵尸似地叫喊着，哀求着姐妹们给她一点点爱怜与抚慰。在阿格尼斯阴魂附体的时刻，卡伦和玛丽娅在疯狂的奔逃之后成了僵尸样的"死人"，她们死一样地僵立着，拒绝死者的乞求。当玛丽娅继续她的爱的索取仪式时，卡伦甚至会发出阿格尼斯式的凄厉的尖叫。在这样的时刻，只有安娜默默地走上前去，关闭房门，母亲一般地、急急地走向那似人非人的尸身，再次解开衣襟，袒露乳房与躯体，将冰冷的、开始腐烂的阿格尼斯，孩童般地抱入自己温暖的怀中。这是伯格曼影片中一个最为著名的段落与构图。曾有批评家指出：在《呼喊与细语》中，客厅的空间喻示着人的内心世界，若果真如此，这世界是如此地阴惨、黑暗而恐怖，致使女权主义者认为：在这部影片中，伯格曼显然借用了神话中的女性原型，阿格尼斯——祭坛上的献祭的牺牲；卡伦——冰冷的、邪恶的女巫；玛丽娅——荡妇、吸血的女人；安娜——无言的地母。而伯格曼正是借助这些神话原型，将他的人类孤儿境况、女人的痛苦与拯救的主题整合在一起：阿格尼斯们注定要受尽痛苦与折磨，我们（或许是男人们）将在她痛苦中通过安娜式的奉献而获救。

当阿格尼斯终于死去并被埋葬之后，卡伦、玛丽娅以一种树倒猢狲散式的匆忙解雇了安娜并仓皇离去，只有目不识丁的安娜索取并保存了阿格尼斯的充满爱的呼喊与幻想的日记。当她在自己为女儿而设的小小的、朴素的上帝的祭坛前打开了这册日记时，银幕上第一次充满了明亮、柔和、温暖的晨光。伴随阿格尼斯的画外音，影片继序幕之后再次出现了外景，柔和的阳光，无垠的绿草，着白衣、撑白伞的三姐妹缓步走来，整幅画面充满了一种

印象派绘画式的、闪烁的、透明的光照与暖意，当她们并肩坐在秋千上的时候，安娜轻轻地荡着秋千。这是谦卑的母亲的手在摇动摇篮，银幕再次隐入一片红色之中。这只是阿格尼斯无数的幻觉记忆中的一个。这也是伯格曼现代世界启示录中的又一章节。

资产阶级审慎的魅力

(LE CHARME DISCRET DE LABOURGEOISIE)

法国西培尔曼电影公司1972年出品

编剧：路易斯·布努埃尔

让一克罗德·卡里耶

导演：路易斯·布努埃尔

摄影：艾德蒙·理查

主要演员：费尔南多·雷伊（饰拉斐尔大使）

保尔·弗朗克（饰德维诺）

斯蒂芬娜·奥特朗（饰赛内夏尔夫人）

布尔·奥尔埃（饰佛罗伦莎）

戴尔芬·赛丽格（饰德维诺夫人）

让一皮埃尔·卡赛尔（饰赛内夏尔）

拉斐尔是米兰达共和国大使，他利用自己的特殊身份与好友一起贩毒走私。这天他与自己的朋友德维诺夫妇及德维诺夫人的妹妹佛罗伦莎来到赛内夏尔夫妇家聚餐。由于主人贪恋情欲，致使聚餐落空。

赛内夏尔夫人、德维诺夫人与佛罗伦莎来到一家咖啡厅喝茶。

一个年轻中尉向他们讲述了自己失去父母的往事。故事结束时，侍从告诉她们饮料已售完，致使大家不欢而散。

德维诺夫人来到大使住处，俩人调情正欢时，门铃响了。德维诺不期而至，冲散了他们的好事。

朋友们再度来到赛内夏尔夫妇家聚餐，宾主就座后，突然听到门外枪鸣弹响，一大群军人蜂拥而至，原来他们正在军事演习。主人增席加菜款待不速之客。席间，一名中士向大家叙述了一个梦境，在梦中他遇到死去的旧友和母亲。枪声再度响起，临别前上校邀请众人于周五到花园街家中共进晚餐。

拉斐尔大使及他的朋友们应约来到花园街上校家中。当侍从端上第一道菜——烤鸡时，幕启。众来宾发觉他们滑稽地坐在一个剧院的舞台上。在观众的倒彩声中，他们相继下台。大使和上校发生口角，上校说米兰达无恶不作，而大使则骂上校的军队腐败透顶。上校以耳光回敬，大使竟拔枪开火……德维诺随之惊醒，原来是一场梦。

大使及其好友因贩毒被警方逮捕入狱。警察局长恶梦之后奉内务部长命令释放了这伙罪犯。他们又一次聚餐在赛内夏尔家中。一群持枪暴徒突然闯入，在雨点般的扫射下，大使的朋友们个个饮弹身亡，倒在血泊中，唯有大使藏在桌下，临危时还贪婪地啃着一块烤肉……原来这也是终日惶恐不安的大使的又一场恶梦。大使惊醒后匆忙打开冰箱，将一块烤肉塞入嘴中贪婪地嚼了起来。

在谈到《资产阶级审慎的魅力》这部影片时，一个名叫罗培·贝拿戎的法国评论家说："或许影片是他最直接、最能为观众所接受的作品，然而其中却充满许多不解之谜。它既不象一本通俗易懂的小说，也不象那些令人费解的密码。他摈弃了心理学，摈弃了象征主义，摈弃了文学写作中的各种俗套，他摈弃了一切，却一味使人迷惑不解，这就是布努埃尔。"

路易斯·布努埃尔以他丰富的想象力和卓越的才华为形形色色的资产者勾图画像，并将资产阶级社会赖以支撑的"道德礼仪"的真实面目一览无余地展现在我们面前："它表现的是一群朋友渴望在一起聚餐，但是终究未能如愿。影片的创作过程是漫长的，我们曾先后写过五个不同的电影剧本。因为，我们必须在合乎逻辑的日常生活现实以及一系列突然出现的障碍之间去寻找必然的联系。但是这些意外事件又绝不能让人看来带有神秘莫测和荒唐可笑的色彩。"透过平庸无奇的生活琐事，一部政治寓言片诞生了。

影片自始至终描写了拉斐尔及他的朋友们一次次聚餐的情况，由于种种意外的缘由：诸如饭馆老板去世、客人记错日期、赛内夏尔夫妇贪恋情欲、军事演习的冲击、警察的干扰……这顿渴望已久的聚餐屡屡落空。影片在前半部两次出现了一幅奇特的画面：在空旷的田野上，一条公路蜿蜒悠长，大使及他的五个朋友彼此无言静静地走着……他们神态专注，脚步一致。这个行进，代表了六人聚餐的欲望，而那深远的路途则标志着目的实现之艰难。影片正是以在路上不断行走的六个男女的画面结束的，以暗示主人公们的聚餐愿望最终未能实现。欲望在行动的过程中落了空，无法实现，是横贯《资产阶级审慎的魅力》一片的中轴线，以此为主干攀援，我们便能寻觅和把握那些扑朔迷离的细枝末叶。

在谈到自己的创作体会时，布努埃尔说："我从不想去表现一个主题……我只是通过事实去揭露现代文明和社会风尚的虚伪……当我拍一部影片的时候……我只想借助一系列形象去体现我的思想，但我却从不问及效果。我对自己是坦率的。"正因为遵循如此的创作原则，在布努埃尔的作品中有许多赤裸的丑行和血腥的暴力。

拉斐尔大使是个地道的资产者，他表面上衣冠楚楚、道貌岸然，却满肚子男盗女娼。（利用外交官身份走私贩毒，勾引朋友的妻子）；他表面温文尔雅，彬彬有礼，实际上崇尚武力（开枪射击玩具狗），为区区小事大动干戈（在招待会上击毙上校）；他标榜宽容

大度，(当场释放“恐怖分子”)背后却暗藏杀机(下令伏兵绑架“恐怖分子”)。就是这样一位资产者，却得到社会的保护，竟然可以逍遥法外。

在无情抨击种种社会弊端，辛辣地嘲讽资产阶级的虚伪时，布努埃尔没有放过资产阶级社会赖以生存的道德基础：宗教。

影片中的那个主教形象是引人深思的：正是这样一个以“爱你的同类”为生之准则的上帝的使者，竟能怀着一颗复仇的心，将一个奄奄一息请求宽恕的老人杀死。布努埃尔对宗教的批判是极为严厉的。这一批判精神渗透在他一生几乎全部的作品中，犹如他自己所述：“如果耶稣有朝一日重返大地，他必须被再次钉上十字架。”

在这人欲横流的社会中，人的尊严在哪里？道德与价值观是什么？影片中出现的两个年轻军人的梦幻似乎为我们提供了这一问题的答案。这两段回忆是那么相似，以致我们必须将它们联结在一起。它们都把我们引向一个死神统治的世界。在第一个由中尉讲的故事中，男孩在死去的母亲的指引下，杀死了作为自己父亲的男人。而在第二个由中士讲的故事中，小伙子在梦中与死去的母亲难舍难分。布努埃尔通过这两个故事，为我们编织了一个弗洛伊德式的“俄狄浦斯”情结。母亲是那么美好，那么令人眷恋，她是正义与道德的化身。可她不在了。在“母亲、母亲”的叫喊声中，中士的梦告终。

这两个梦，由两个军人述说是有独特意义的。按照弗洛伊德的观点，军人失去了“里比多”①，就要陷入恐慌，而军队这一群体便会瓦解。难怪德维诺先生的梦中刀光剑影，杀气腾腾，而大使先生也梦见朋友们个个饮弹身亡，血流成河。也许正是大使先生与

① 在早期弗洛伊德学说中，里比多只意指“性的冲动”，而且那些误解弗洛伊德，认为他只对性的问题，而不对其他任何问题感兴趣的人们，一直保留着该词的那个狭隘意义。然而在以后一篇题为《论短暂》的论文中，弗洛伊德把里比多简单地定义为“爱的能力”，在弗洛伊德的成熟著作中一贯地使用的，正是这个意义。

老母在冥冥世界的那次相见，挽救了他的生命。

梦幻、臆想、象征、隐喻是布努埃尔影片的风格。电影对于布努埃尔来说“是表达想像、情绪与本能世界的最佳工具”。

布努埃尔是现代国际影坛上著名的艺术大师。1978年由国际电影权威人士组成的一个评委会评出的电影史上百部名作中，他一人独占六席，它们是：《毁灭的天使》、《维丽迪安娜》、《一条安达鲁狗》、《黄金时代》、《无粮的土地》、《被遗忘的人们》。

就在他逝世前不久，这位为追求自由而两次流亡在国外的多国籍的导演获得了他的祖国的承认。1983年1月西班牙国王胡安·卡洛斯向他颁发了西班牙最高勋章——伊萨贝尔天主教大十字勋章。西班牙文化部长说：“布努埃尔是世界上最伟大的电影工作者之一，他学识渊博，谦和耿直，个性鲜明。他是20世纪的天才，和毕加索一样，他们为整个人类的文明事业做出了不可磨灭的贡献。”

本片获1972年奥斯卡最佳外语片奖。

1973年

要 热 爱 人

(Любить Человека)

苏联高尔基儿童电影制片厂1973年出品
编剧：谢·格拉西莫夫
导演：谢·格拉西莫夫
摄影：乌·拉巴包尔特
主要演员：阿·萨拉尼琴（饰米佳）
留·维罗拉依妮（饰玛芬）

来自于极圈地带的建筑师卡尔梅柯夫在莫斯科一次聚会上偶然结识了女建筑师玛丽娅，他爱上了她。在他执著的追求下，玛丽娅终于与他同返极圈。他们相爱并在那里建立了家庭。但固执的理想主义者卡尔梅柯夫被爱也被敌意包围着，他的计划屡屡受阻。玛丽娅不得不分担这些冲击与压力，这也造成了他们之间小小的磨擦与冲突。玛丽娅还要承受卡尔梅柯夫没来由的、孩子气的嫉妒。她决意要一个孩子。就在卡尔梅柯夫在莫斯科为他的方案争得了生存权利的时候，玛丽娅却因难产几乎死去。她终于在爱人与朋友的守护下活了下来。他们将继续生活下去。

60年代至70年代，在苏联，在完成了“解冻”，在电影的全线突破与新一代崛起之后，老一代的艺术大师开始讲述他们自己的

故事，他们自己的思考。那是些沉甸甸的、经磨历劫之后的秋日果实。格拉西莫夫奉献给我们的是他的《六十年代人》四部曲。继《人与兽》、《记者》、《湖畔》之后，他拍摄了《要热爱人》。在这四部曲中，他复活了19世纪俄罗斯文学中的浓郁的人道主义韵味与一种执拗的、痛楚的理想主义氛围，一种独立而又困惑的文人与文学的立场和方式。他把自己关注的焦点对准60年代的现实，对准60年代的年轻人（确切地说，是已不甚年轻的一群）。这也正是法国“左岸派”心爱的主题。影片表现了正在跨过“青春阴影线”（康拉德语）一群，他们仍满怀着不能自己的激情和细腻的困惑。如果说，在阿仑·雷乃那里，这是在失落感消失之后无所适从的一代；那么，格拉西莫夫那里，这是一群年轻的建设者，一群在六十年代步入社会生活的知识分子。在影片中，人与社会、理想与现实、爱情与痛苦之间的冲突构成了影片的主部。与格拉西莫夫的前三部曲相比，《要热爱人》以更加优美而醇厚的风格表述了他心爱的主题。

如果说格拉西莫夫的四部曲是以其史诗般的广阔的历史视野，宽银幕的、开放性的造型语言展现了一座由散漫的、彼此独立的巨制壁画构成的时代画廊，那么《要热爱人》却是一段相对凝重、集中的爱情故事。当然，不是甜腻腻的好莱坞小夜曲，不是安东尼奥尼那萎靡不振及不经心的无爱之恋。那与其说是爱情，不如说是一种更为深广的、与生命和健康同质的爱。借用影片主人公玛丽娅与一个人物的对话，“爱”，那是“最最首要的天才”，那与其说是一对男女的爱，不如说那只是“缩小些”的人类之爱；那仿佛是将人类浓缩成一个人，然后去爱他（她）。尽管我们的男主人公卡尔梅柯夫反驳说：“不行，不能缩小，这是罪过的。”在这部影片中，爱情不是用来给相爱的人建立一片小小的天地，以避开社会与现实的风暴和喧嚣；而似乎是要将一切裸露在世界面前，承受并穿过暴风雨。

但这又毕竟是一个爱情故事。富于天才与激情，又几近怪僻

的卡尔梅柯夫十分偶然地结识了玛丽娅。她二十九岁，结过婚，又离异。卡尔梅柯夫被她击中了，开始了他古怪而执拗的追求。一如安东尼奥尼的恋人，他们只是如同一对游荡者，在人群中，在朋友们面前、在未完成的、未锁闭的建筑中游荡。这爱情的第一幕以玛丽娅的悄声低语："那好吧，让我们试试吧"而告结束。这似乎不是爱情，只是心灵、流浪的心灵的一次屈服。他们告别了莫斯科，来到了北部地区。玛丽娅给了卡尔梅柯夫一个家，同时，仿佛被雷电击倒般地、不能自己地爱上了他。但是这巨大的、隐忍的爱情仿佛由于它太过于沉重的幸福而点染着痛苦，点染着不知是感恩，还是恐惧的泪水。然而，或许在卡尔梅柯夫身上，格拉西莫夫投射了最多的他自己的影子。这是一个"极端的"、几乎"不可救药"的理想主义者。但他的理想主义并不意味着沉浸在白日梦之中，他执拗地要把他的理想——尽善尽美的理想变为现实，变为人们生活的环境，变成一幢幢建筑，并且寸步不让。

或许正是由于作为一个理想主义者，格拉西莫夫在影片中略去了平庸和琐屑，略去了邪恶与麻木，只有激情，只有理想，只有温暖，只有善良，只有爱。痛苦，来自尽善之美的损伤，而不是来自琐屑的辛酸。或许是由于某种政治禁忌，格拉西莫夫的现实主义世界充满了一种无名的创痛感，一种几乎叫人窒息的困窘。这是影片的基调与灵魂，却未被深究，未被触及。它只是曲折地映现在玛丽娅的泪光中与她那忽然在厌恶中变得僵硬，乃至丑陋的面庞上。

在这部影片中，格拉西莫夫以一种知识型艺术家的激情，用美、智慧创造了这些概念，使之成为整个影片的空间造型环境。影片的第一场景是在女建筑师阿历克山德拉·瓦西里耶夫娜的住宅。那是一次国际建筑师的私人聚会。在格拉西莫夫特有的多中心（三中心以上）的开放式、宽银幕构图中，到处是书籍，到处是蓝图与模型，到处是来自世界各地的、古老的或现代的艺术品，到处是人，在交谈着、在争论着的人群。多景别、无中心的声音

空间中充满了世界各国的语言与音乐。这是知识、美、创造力的集聚地。一种迷人的智慧与想象力的氛围。当然，还有爱情和痛苦。我们的男女主人公将在这里相遇，并在这谐调与不谐中相识、相爱。

而正是在这一场景中，格拉西莫夫以他特有的智慧表述了一种超前的、对现代社会、现代生存方式的批判(尽管无奈而无力)立场。这一场景中的一切都是迷人的，却又是缺乏个性的。这宽敞、富足、零乱却又有序的空间可以是所有人的家，却又不象任何人（包括阿历克山德拉）的家。因为它缺少一点锁闭、一点温暖、一点个人的隐秘感与情调。它与其说是一个私人生活场景，不如说更象是知识殿堂与街市。在这里，我们无法区分巴拉采耶夫、阿尔及格列斯基，或克雷金夫。甚至无法区分玛丽娅与塔妮娅。而这种美丽、舒适、开放而没有个性的造型特征，我们将在下一幕，在由阿历克山德拉负责建筑、尚未完成的住宅大楼中再次看到：那里有宽大的住房，美丽迷人的现代工艺品，自由开合的屏风，却没有地方可以随心所欲地“烧一锅红菜汤”。而卡尔梅柯夫的执拗与不谐调在于他试图反对并改变这种状况。他的“极端的理想主义”、“求全责备”、“尽善尽美”体现在他的关注超出了“住房问题”，超出了对房屋、乃至舒适的追求，他关注的是人，是人的合理（因而被称为理想）的生存环境。此后他与玛丽娅的家，那温暖、锁闭、充满个人情调的空间造型环境将与阿历克山德拉的住所形成一种微妙的反差。那是一个“两人国”，一个为大自然（尽管是严酷的大自然）所包围的环境。只有在那里，人们才具有，至少是可以恢复爱的能力，只有在那里，人们才能萌生并享有真正的爱情。而在莫斯科，在那完全人工化的、千篇一律的环境中，人们只有“塔妮娅和她的影子”式的爱，只有“触及一下就飞”的爱，其中也有爱意、痛苦，但更多的是疲惫、麻木与厌倦。另一组形成反差的造型参照是阿历克山德拉的公寓大厦与卡尔梅柯夫的建筑群。后者尽管建筑在冰天雪地之中，却充满

了葱郁的绿色生命与属于个人的空间。正是这一潜在的主题使格拉西莫夫的作品盈溢着一种迷惘而温馨的氛围；使他的作品具有了鲜明的现代特征，成了七十年代初苏联银幕上一注裂隙间的清流。

1974年

对　　话

(CONVERSATION)

美国导演公司1974年出品
编剧：弗朗西斯·福特·科波拉
导演：弗朗西斯·福特·科波拉
摄影：比尔·巴特勒
主要演员：吉恩·哈克曼（饰哈里·考尔）
约翰·卡扎勒（饰马克）
爱伦·嘉菲尔德（饰安）

哈里·考尔的职业十分特殊，他是一个窃听者。运用一整套现代化设备，他可以窃录下人们的私下谈话。眼下，他正受一家大公司总经理的委托，窃听年轻的女子安和她的情人马克的谈话。尽管谈话是在吵闹的公园里进行，但哈里凭他高超的技术，还是获得了一份相当令人满意的录音带。哈里虽是一个孤独、冷漠的人，但听了这次带回来的录音带后，他开始感到一些不安，因为录音带中的内容似乎表明这对青年男女正在面临某种威胁。

心事重重的哈里·考尔去参加一个窃听设备展销会。在这个展销会上，考尔结识了一个漂亮女人，并把她带到库房过夜。一觉醒来，考尔发现他录下的青年男女的谈话被留宿的女人偷走了。考尔按照青年男女谈话中提到的日子，来到他们谈到的一个旅馆

的 773 号房间的隔壁。在这儿，他目睹了总经理被杀。考尔终于明白了录音带的真正含义。

《对话》是一部不太好懂的影片。它有着与安东尼奥尼的《放大》类似的主题。但《放大》最使人感到难懂的是结尾的哲学喻示，而《对话》却让我们迷失在一大堆元器件——现代窃听技术的迷宫中。随着故事情节的发展，我们对一盘录音带的内容不断产生新的认识，并在最后才了解其真正的内容。

这部影片首先触及的是关于个人隐私的问题。不论是从宗教道德观还是从一般法律学角度上来说，非法侵入别人的隐私领域，都是一种不道德和非法的事情。但是，现代科学技术的高度发展，个人隐私正遭受到来自权力机构和某些利益集团的不断侵入。有需要，就有新的行业应运而生。哈里·考尔只不过是众多的窃听者中的一员。哈里·考尔在影片一开始时，仿佛并不关心窃听的内容，只关心质量是否清晰、丰满。这种无动于衷的商业原则只不过是窃听这一缺德行业的脆弱的借口。考尔的职业使他意识到在当代社会中，保住个人隐私是如何困难。因此，他独往独来，不与任何人打交道，不与任何人交朋友。他不把自己的电话号码告诉别人，甚至他的情人。他对别人知道了他的生日而感到恼火，他不愿意别人进入他的房间。这种职业形成的偏执心理，使考尔越来越远离正常的社会生活。但考尔的这种软弱的职业道德观（窃录但不介入）很快就崩溃了。在录下了那对青年男女的谈话之后，他开始越来越介入到别人的隐私之中去了。他与被窃听的年轻女子安之间，建立起了一种非常奇怪的感情联系。这种感情联系使他自己感到不安，因为这是违背他的职业信条的。作为一个天主教徒和作为一名窃听者之间的矛盾的平衡，是由他那种不介入态度来维持的。而一旦介入窃听内容，这种微妙的平衡便立刻失去了。有一场梦境的戏，表现考尔向安倾吐衷肠，介绍自己："我叫哈里·考尔。你能听见我说话吗？别害怕。"哈里·考尔把与安的对话

放在梦中，足见他对自己与被窃听者之间的联系有一种犯罪感。他需要在梦中完成并消灭想和安建立更深的感情关系的下意识渴求。哈里·考尔深陷于这种职业的矛盾中，而这一点，正是他与其他那些被纯粹的商业目的所俘虏的同行所不同之处。他的这些同行"'休息'时的腐化堕落，要比大量的公开诈骗更富于暴露性，使人联想到他们之所以获得成功，正是因为他们根本不在乎伤害谁和伤害的程度。'专业化'的法典提供了表面的道德观念，为任何行为进行使人眼花缭乱的辩护，他们根本想象不到，甚至毫不怀疑他们自己便是坏人"。

在影片中，最富于讽刺意义和荒诞色彩的，就是窃听专家的设备展销会。这些从事窃听的人居然聚在一起，互相炫耀、大肆卖弄他们在窃取别人隐私上的成功，"我们没有什么不可告人的，因此，我们也没有什么见不得人的。"

哈里·考尔之所以不断地感到困扰，寻求孤独，正是因为他不能无视商业目的与道德立场之间的矛盾。科波拉有意识地突出了这一矛盾，以突出表现一个紧张的情节背后的文化意义。但实际上，哈里·考尔这一天主教徒的赎罪观及偏执的宗教心理在当代是缺乏广泛的社会存在的。这就是说，哈里·考尔如同他那奇特的道德观一样，是缺乏社会学意义上的存在根据的。因此，科波拉对塑造这一人物极感吃力，"我感到很不痛快的是，我对要写的人物性格一无所知……所以我就想方设法给他添枝加叶。"这样，就造成了考尔这个人物性格的矛盾之处，而这些矛盾，并不是人物自身固有的，而是由于科波拉在塑造人物时，态度的游移和材料的缺乏造成的。

《对话》从形态上来讲是很奇特的。在这部影片的结构中，我们同样可以看到科波拉的犹豫和缺乏深思熟虑。《对话》试图做的，是将希区柯克式的结构严谨的叙事手法与安东尼奥尼的哲学命题，不露痕迹地融合在一起。"我不认为人们会去看一部只限于从电话线路上窃取情报的人的平庸故事。我早就觉得这部影片应

当是一部恐怖片——希区柯克式的恐怖片，力求弄清楚这些影片为什么拍得这样好。"这就造成了影片中许多让人费解之处。如梅莱迪丝这个女人。考尔不让他的情人知道他的电话号码，他的职业，而对梅莱迪丝这样一个十分可疑的主动接近他的女人却缺乏防备，以至被她偷走了录音带。总经理的神秘死亡，与几乎不可能的移尸灭迹，造成行动成功的失真，这些都是这种向希区柯克式电影努力的举动所付出的代价。也许这个代价过于沉重，以至于观众会不自觉地把注意力从窃听者考尔的故事上移开，转移到一次意料不到的谋杀案上。科波拉为希区柯克式的效果付出的另一个代价是，观众根本不可能在几次录音中分辨出很大的不同来。如同哈里·考尔一样，观众直到最后才明白，被谋杀的不是那对青年男女，而是那位神秘的总经理。从这里，我们看不到希区柯克式的悬念的动人力量，却只能产生一种不解和受人嘲弄的感觉。

科波拉并不讳言他的这部影片与《放大》的联系。毫无疑问，在塑造谜一般的气氛这方面，科波拉足与安东尼奥尼比肩。但对这谜的解决，却使科波拉在安东尼奥尼面前显得幼稚、简单。在《对话》中，"谜"原来不过只是一个错误，是窃听者哈里·考尔的错误理解和科波拉有意编排而成的。换句话说，这个简单得让人吃惊的谜底，与它那庞大的、经过夸张的渲染的谜面极不相称。所以，一经揭穿，谜底就不再具有吸引力，使我们感受到的却是编导如何欺骗了我们的理解力。

无论如何，科波拉在这部影片中使用的技术手段是十分出色的。在影片开头的公园一场戏里，出色的长焦镜头准确地体现了监视者的视角，其中的空间关系，交待得清晰、利落。最后一场戏——考尔作为最杰出的窃听专家遭受别人窃听而毫无办法，科波拉处理得极为出色。考尔几乎捣毁了他整个的家，却仍然找不到窃听器，只好一个人孤零零地坐下吹起他的萨克斯管。《对话》荣获1979年法国戛纳电影节金棕榈奖。

1975年

飞越疯人院

(ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST)

美国联美公司1975年出品
根据肯·克西的同名小说改编
编剧：劳伯斯·豪本
　　伯·戈德曼
导演：米洛斯·福尔曼
摄影：哈维尔·瓦斯雷
主要演员：杰克·尼科尔森（饰麦克默菲）
　　路易丝·桑普森（饰拉布德）

麦克默菲被作为精神病患者送入了精神病院，他其实是个精神健全的人，只不过天性无拘无束。他的到来给精神病院带来了混乱。

精神病院有严格的秩序，护士长拉布德就是这个秩序的代表。她表面上温文尔雅，骨子里却冷酷无情。她强制性地让病人服从她的意志，每日进行那些机械式的讨论。麦克默菲与这种生活格格不入。最初，他向拉布德建议允许患者们看电视播出的球赛，后来，他竟将病友们带出精神病院，到海上去钓鱼。他赢得了病友们的尊敬，其中一个身材魁梧的被人称作“酋长”的印第安人

成了他的好朋友。

麦克默菲的反抗受到了“治疗”——施以残酷的电休克。他再也无法忍受，决意逃跑。但结果是逃跑不成反被惨无人道的院方切除了脑白质，使他变成了白痴，最后丧命。而那个印第安人终于砸碎了铁窗，逃向大自然……

这部影片是根据美国作家肯·克西同名小说改编的，克西的原作并非凭空虚构。五十年代，克西在撰写博士论文时，曾担任过精神病院管理员的工作。他创作的这部小说，正好抓住了当时充满整个时代的情绪，反映出六十年代青年反叛的精神，并成了今天被西方称作“无政府主义”的个人和消费性社会之间冲突的一种隐喻，而精神病院正是这个社会的化身。

小说决定了改编以后的影片成为一个社会寓言。精神病院象征着一个庞大的、顽固的、冷酷的、强有力的、遵循一定秩序的社会。而这个社会最终以灭绝人性，将人变成迟钝的、没有思想的“植物人”为己任。而那些如护士长一样的社会权势和卫道士们，则披着人道主义的外衣，以堂而皇之的理由干着杀人不见血的勾当。这部影片以其强烈的政治批判性，成为美国七十年代社会政治电影的代表作。

首先值得称赞的是在这部影片中叙事层面同隐喻层面的完美结合。

我们知道，象征手段已成为现代电影须臾不可离开的东西，正是这种手段使得作品超越银幕形象的现实属性而产生一种深邃的哲理内涵。但是，不少作品常常故弄玄虚，它们背离了电影艺术的具象本性，即任何伟大的思想都必须如魂灵附体一样浸透在影片的形象体系里。这些作品常常不顾影片所叙述的那个故事本身是否能承载那么伟大的思想，便将那种思想以极其生硬的方式，异常直露地塞在影片之中。其结果常常是破坏了影片叙事结构的完整和叙事风格的统一，甚至导致作品的概念化。这种故作高深

的倾向自然会引起观众的反感和恼火。

这个问题《飞越疯人院》解决得非常巧妙。从叙事层面看，影片具有一个非常写实的形象体系。任何观众即使不去思索或思索不到它是何种隐喻象征，也仍然可以津津有味地欣赏这个扣人心弦的故事。以现实主义传统的任何标准来衡量，这部影片都称得上是一部很不错的作品。如果有更高的修养和眼力的观众，还可以透过形象的表层，目及隐喻的各个层面，从而获得更多的东西。

例如精神病院里有个大理石的喷水池。麦克默菲却异想天开地同病友打赌说自己能把它搬起来，病友们感到这事很有刺激性，停下他们每日赖以消磨时光（也是消磨人性）的玩牌，同他打这个赌。然而那喷水池确实太沉重了，麦克连试几次它都纹丝未动。他失败了，但他却倔强地吐出一句寓意颇深的话："但是我试过了！"言外之意：不管怎么说，我是真正认真地去做过这件事了，而你们却连想也没敢想过。做不成功固然扫兴，但你们连想也不敢想，不是更可怜吗？

在影片中，这是十分精致有味的一场戏，它以非常独特的、幽默的方式刻画了麦克默菲不安份的性格，为他以后的激烈反抗行为作了很好的铺垫。可是，当你领悟到这场戏的隐喻性，便会发现这不是一场平常意义上的赌博游戏。那个喷水池其实是社会秩序的力量和稳固性的象征，麦克默菲正是向这一秩序提出了挑战。他的失败在这里则预示着他同社会这场实力悬殊的较量必然失败的结果。最后，那个被称作"酋长"的印第安人终于做到了麦克默菲想做而未做到的事，他将喷水池连根拔起（喷水池下的众多的水管象树根一样深深地扎在水泥地里，它显然象征着盘根错节的社会体系），用它砸破了精神病院监狱般的铁窗，回归到山野之中。在西方社会，对现代文明厌倦了的人们无法逃脱精神苦闷，便常常产生一种反文化情绪。这种情绪试图乞灵于远离现代文明的原始文化以挽救人们在现代文明中日益强烈的精神危机。

印第安“酋长”显然是这种观念的寄托，而远离尘世的山野——原始蛮荒——历来是成千上万的人们当作逃避文明社会的避难所。然而在现实生活中，人们又向何处逃遁？可见该片的处理更多的是某种理想主义的宣泄，而真正具有现实性的，倒是麦克默菲的悲剧命运。

本片导演米洛斯·福尔曼是六十年代从捷克斯洛伐克逃亡到美国的。在拍此片之前，他已在美国生活了好几年，因此对美国社会也是有所了解的。他在谈到自己这部影片的创作意图时说：“无论什么社会都有相同的问题，由于今天社会已高度组织化了，因此，无论是资本主义还是社会主义，无论是民主制度还是君主制度，都有一个个人如何接受那制度的问题。统治者总是竭力维护自己的权力。”《周末报》分析说：“影片向我们展现的这两种力量较量的结果，而反对现有制度的力量是一个失败者。”影片的政治寓意是：“你认为现有制度不合理，你可以逃避它，你千万不要反抗它，哪怕是象麦克默菲那样改良主义的反对。不然，就落得象麦克默菲那样的下场。”

有人认为这部影片囊括奥斯卡五项大奖，“社会因素恐怕重于艺术因素。”（香港《大公报》）这样的说法并不公正。就艺术而言，《飞越疯人院》也很有自己独到的建树。例如导演对色彩的把握，整个疯人院皆采用以乳白色为主的高调。病人们都穿着白衣，而麦克默菲出现时却穿了一件黑色的皮夹克，头戴一顶深色的毛线帽。这种与周围环境色彩的鲜明反差本身就暗示着他与现实秩序的不协调，是一个反叛者的形象。随着他一次次反抗的失败，他身上的黑色也在逐渐减少，最终与现实的白色协调一致。

影片的情节构思是富有想像力的。例如麦克默菲看球赛的那场戏，在护士长拒绝让病人们看球之后，麦克却对着电视屏幕为球赛大声地喝起采来。那些本来已要离去的人们也重新回到电视机前，狂热地为电视里的球赛加油。但是当摄影镜头反打时，观众才看清电视屏幕上一无所有，只反射出他们自己的影子。这便

突出了看球的意义——它变成了一种聚众反抗。

影片对两个主角的性格刻画亦很成功。那个护士长拉布德的冷酷完全是以反色彩的方式表现出来的。她似乎处处为病人着想，总是振振有词。例如麦克提出看球赛，她就请他多替别的病人考虑，似乎真理总是和她站在一起。而且她作为护士长，总是一丝不苟，恪尽职守，说话很有分寸。然而她那种对别人变态的控制欲却从一道冷峻的眼神里即可暴露出来。她只消横扫一圈，那些病人便如孩子一样乖。没有人再敢响应麦克的倡议。观众完全可以感到，麦克在这里遇到了真正强有力的对手。

影片曾获一九七五年度奥斯卡奖的五项大奖——最佳影片、最佳导演、最佳改编剧本、最佳男主角和最佳女主角奖。

花 边 女 工

(LA DENTELLIERE)

法国阿克逊电影制片公司、德国贾努斯电影制片公司、瑞士希代尔电影制片公司1976年出品

编剧：克罗德·高雷塔
　　巴斯卡尔·雷乃
导演：克罗德·高雷塔
摄影：让·鲍夫蒂
主要演员：依莎贝尔·于贝尔（饰贝阿蒂斯）
　　伊沃·贝奈东（饰弗朗索瓦）

18岁的姑娘贝阿蒂斯在巴黎的一家理发馆工作。与她在一起工作的女友已经交上了男朋友，可她却并不感到着急。当她的女友又交上一个男朋友并且搬到男朋友家住以后，她才似乎产生了一种孤独感。她一人来到卡布尔海边浴场，在一家冷饮店里遇到了大学生弗朗索瓦。两个人相爱了，他们决定生活在一起。可是没过多久，弗朗索瓦就感到他与贝阿蒂斯之间的差别。在他看来，贝阿蒂斯应当感谢他，至少也应该向他提出什么要求，可是贝阿蒂斯偏偏什么也没有提出。更使弗朗索瓦吃惊的是，当他提出两人应当分手时，贝阿蒂斯竟没有要将两人关系维持下去的表示。弗朗索瓦似乎没有了解到贝阿蒂斯内心忍受了多大的个人痛苦。

两人分手后不久贝阿蒂斯就病倒了，被送进了精神病院。四个月以后当弗朗索瓦去看她的时候，她完全变成了另外一个人：面容憔悴，目光呆滞。弗朗索瓦询问了他们分手以后她的情况，她的回答语无伦次、似真似假。弗朗索瓦怀着几乎绝望的心情离开了医院。

象它的女主人公一样，这是一部拍得美丽而忧郁的影片，由于它在不动声色中透露出批判的思想锋芒，又使它成为一部在思想上值得重视的影片。影片展示了一个爱情悲剧，它的故事相当单纯。它表现了大学生弗朗索瓦和18岁的女理发员之间的相爱和分手。但这一切发生得如此平淡，平淡得令人惊奇，乃至引起人们的深思。特别是这出悲剧的受害者贝阿蒂斯对于她与弗朗索瓦之间的爱情的坦然态度和对于弗朗索瓦后来的种种绝情表示的麻木不仁态度，更是令人难以忘怀。这种态度是弗朗索瓦始终难以理解的，并且成为他提出与贝阿蒂斯分手的一个理由。影片结束时弗朗索瓦仍然处于一种难以理解的绝望之中，这时出现了画外音：她是这样一种灵魂，她是一个洗衣工、担水妇、花边女工，她是没有信号的，你只能用眼光注视她；她就象画一样，你可能从她旁边走过，可是看不到她。这种评论似乎是对弗朗索瓦的“不理解”的一个肯定，实际上恰好是提醒人们去思考令人难以理解的“花边女工”的人生态度。

我们知道，这部影片通过“花边女工”所表现的人生(伦理)态度与对法国青年一代产生了极大影响的存在主义思潮有关。但看起来矛盾的是，作为一个大学生弗朗索瓦虽然参加了在存在主义思潮影响下掀起的激进的新左派大学生的活动，却似乎对存在主义人生态度并未有多少领会，因而始终无法理解贝阿蒂斯的所作所为。正是在这里，影片的反讽意图得到突出表现。

萨特认为，我是独立的，我不欠别人任何情份，因此，我既无必要感谢别人，也无必要去恨别人。按这种原则行事，对生活、

命运就应当采取一种无动于衷的、任其自然的、不加特别努力和抗争，但还为自己保有一小块领地的伦理策略态度。贝阿蒂斯采取的正是这样一种态度，这种态度与斤斤于计较的急功近利态度有很大不同。正象贝阿蒂斯那样，当她觉得与她萍水相逢的男朋友是合意的之后，她确实希望自己能再次遇到他。于是我们看到，她经常在弗朗索瓦可能出现的地方出现。无论她这样做是有意识的还是无意识的，她都是在做一种不特别用力的努力。弗朗索瓦也是这样做的，但他的态度与她不同。每个人的人生态度在他们自己的行为中都是一致的：两个人同是这样做，但却可以表现出不同的人生态度。我们注意到这样一个段落，当两个人的关系有了进一步发展后，是弗朗索瓦主动提出了过夜的要求，对此贝阿蒂斯没作任何明确表示，她只是突然打了一个寒战，弗朗索瓦立刻心领神会，取来毛披巾，她顺从地让毛披巾裹住自己的上身，在这一细节中，两个人的态度得到了对比。

影片特别注重运用在视觉上具有丰富含义的细节来表现贝阿蒂斯的人生态度。影片中出现的三次裸体场面都是具有特定含义的视觉语言。第一次是她的女友洗澡后的裸体镜头，她虽然被邀请，但没有洗，这就对两个人此时此刻的不同心情作了对比：她的女友因有了男朋友不禁流露出喜悦之情，而她虽然还没有男朋友，但却没有任何明显表示。第二次是她自己洗澡以后，她没有穿衣服就钻进了被窝，把一件衣服盖在自己的被子上。这里没有一句话，也没有任何“表演”，就把由于她与弗朗索瓦之间的关系的进展产生的心理变化极其微妙地表现出来了。我们似乎可以感受到她此时此刻的心情就象一泓平静的池水泛起了几圈微不可测的涟漪。她不象弗朗索瓦那样主动提出什么要求，她似乎宁愿让自己的要求保持在无意识的状态之中。第三次是在她与弗朗索瓦的关系进一步疏远之后，她脱下自己的衣服，一丝不挂，走到站在窗前穿着衣服的弗朗索瓦旁边，两人并立着，没有一句话，弗朗索瓦好象在思索什么，甚至没有看她一眼，而她在期待中站

了一会儿后，就走了回去，穿上衣服。这一次，既是她为挽回两个人的关系所做的最后一次努力，也是对弗朗索瓦对她的态度的一次探测。从这以后，两个人虽然在一起生活了一段时间，但是他们之间的关系已经绝对地不可挽回了。当我们在影片中看到两人一起过马路，弗朗索瓦先走了过去，而贝阿蒂斯却被急驰的汽车拦在后面的情景时，我们对于他们的结局已经不抱任何希望了。后来，当她与弗朗索瓦分手时，我们看到，她的内心无疑是痛苦的，但她仍然做到了含而不露；而当她的母亲让她再争取一下来恢复两个人的关系时，她无疑也有这种想法：她来到了电话亭前但最后还是默默无言地从电话亭边走开了。或许这时她才认识到她和他的关系已经没有挽回的可能了。或许她认为这一切根本不值得去想。总之，她没有让自己去做任何挽回的努力。这部影片给人印象最深的就是她的这种态度一直保持到最后，就是在她进了疯人院以后也是如此。当弗朗索瓦到医院去看她的时候，她几乎没有任何表示：没有高兴，没有愤怒，也没有流露任何感激之情，她的表情明明白白地表示，她已将麻木和坦然融汇在一起。她对弗朗索瓦的询问的回答，即使是弗朗索瓦也难以置信。这里我们也许想问：她的回答是故意的编造，还是痴人说梦？与这个问题相关的是：她是浑身静穆的吗（或者说她的内心是否平静）？美学家朱光潜曾经谈到过陶渊明的“浑身静穆”问题。但鲁迅先生却认为陶渊明对于自己的处境的那种悠然态度并不表明他是“浑身静穆”的。或许应该这样说，陶渊明的态度是做出来的一种修养。从这部影片对贝阿蒂斯的描写来看，鲁迅先生的意见可能是正确的。

影片为表现两个人关系的逐渐疏远以及贝阿蒂斯内心的不平静设计了几个很有意思的细节，比如贝阿蒂斯初次到弗朗索瓦家吃饭时的止不住的咳嗽和贝阿蒂斯在家里的“吃苹果”等。特别是两人分手不久贝阿蒂斯就病倒了一事更能说明贝阿蒂斯内心的不平静。因此，不管这种态度是做出来的，还是本然地如此。我

们都可以得出一个结论：贝阿蒂斯和弗朗索瓦的悲剧正是由于这种态度的出现以及对于这种态度的无法理解。但是，影片的批判的力量和价值却在于它提醒人们去关注这样的问题：为什么一个置身于时代潮流的大学生（通常大学生被认为是得时代风气之先者）却偏偏对于这一时代潮流中的某些重要特点毫无理解?!

出租汽车司机

(THE TAXI DRIVER)

美国比尔——菲利浦制片公司1976年出品
编剧：保罗·舒雷达
导演：马丁·斯科西斯
摄影：麦克·查浦曼
主要演员：罗伯特·德尼罗（饰特拉维斯）

特拉维斯是一个从越战战场回来的美国青年，他干上了出租汽车司机这一行。他每日在五光十色的大街上开车，目睹街边的黑社会、妓女、同性恋者，深觉生活的无聊和肮脏。他意志消沉、麻木，以至于当一个试图逃出黑社会控制的小妓女易兹向他求救的时候，他竟也无动于衷。

但是，自他爱上一个名叫贝茨的姑娘以后，情况发生了变化。在他看来，这姑娘不同于这个肮脏社会中的任何一个人，她简直就是至善至纯的仙女。但是，这次恋爱却由于双方差距很大而很快告吹。特拉维斯深感不能再无所事事地活下去，他买了枪去暗杀总统候选人，但由于便衣警察看守很紧，未能成功。

于是，他又决定去营救易兹。在妓院里，他与嫖客和妓院打

手、老板展开了激烈的枪战，终于把那些社会渣滓全部击倒，而自己也身受重伤。

特拉维斯成了英雄，上了报纸。贝茨又一次坐他开的汽车时，对他表示出崇敬。他淡然一笑，没有收贝茨的车费。

尽管这部影片保留了很多美国商业片中的场面，例如：刺杀总统候选人和妓院内的枪战，但它仍不能被看作是一部商业片。美国电影批评家们将它归为政治性很强的社会问题片。这样的认识应该说是公正的。

在美国，青年们似乎更注重于现世的享乐。他们似乎对政治不那么关心，也不喜欢直面惨淡的人生和严峻的现实。他们宁可去看虚假的好莱坞梦幻，看灾难过后的大团圆，看英雄救美人，也不愿看身边真实的事情。这大概就是科幻电影、西部电影、恐怖电影、色情电影远较政治电影风行的原因吧？

但是，现实是不允许人们将它忘记的。“水门事件”、越战、营私舞弊、黑社会犯罪、道德危机、艾滋病……这一系列社会灾难促使人们面对现实，反思生活、政治和人生。这便使七十年代的美国，在与恐怖片兴起的同时，风行起了政治电影。其中有大量反思越战的战争片，如：《绿色贝雷帽》、《现代启示录》、《毛发》等，也有不少写从越战归来后的老兵的生活经历的影片，如《猎鹿人》、《雷声轰隆》、《归家》等等，《出租汽车司机》显然也是其中的一部。

《出租汽车司机》区别于通常好莱坞的商业片的最显而易见的标志是它严肃的社会内涵和充满现实性的人物塑造。

影片虽然没有直接涉及越南战争，却让人清楚地看到战争对人的生活和心灵的影响。男主人公特拉维斯从越南归来后，既无法在社会生活中寻找到自己的位置，又无法挣脱出精神上的疲敝。尽管他文化修养不高，无法用哲学解释人生，但他却又非常强烈地感受到这个社会中存在的那些“肮脏的垃圾”。他厌恶这一切，

但又深知无可奈何，便采取了一种视而不见的麻木的处世态度，使自己置身于一种心灵的荒漠之中。然而他的悲剧就在于麻木得还不够彻底。他可以睁一只眼闭一只眼地看着黑社会流氓将易兹架走，却不肯花那家伙扔给他的那团肮脏的钞票。为了搞清人应该怎样生活，他曾请教过对存在主义一知半解的同事“万事通”。他爱上白领姑娘贝茨的原因，与其说是出于性爱，不如说是为了满足自己的精神需要。因为在他看来，贝茨是世间唯一纯洁、美丽的事物的化身，她既然超然于世，当然也就必定是孤独的。特拉维斯对孤独和苦闷有最深切的体会，所以他认为在这一方面他与贝茨是同样的人，也只有他才能拯救贝茨。当然这一切都是特拉维斯主观的想像，实际上倒是他才需要别人的拯救。或者说，他要拯救贝茨，是因为这样他就可以使无所事事的生活变得有事可干。贝茨对他领自己去色情影院大为恼怒，其实大可不必，因为特拉维斯甚至不知上面演的是什么。对他说来色情影院同他常去“侃山”的小咖啡馆没什么两样，因为它们都不过是消磨时光的场所。他不需要银幕上的内容，而只需要那种响动，因为音响可以使人自以为不孤单。最终，他觉得不能这样无聊地生活下去，而是应该去干点什么。至于干什么那是不重要的，关键是要去干！也就是说，他干这些事的最重要目的便是自我拯救。如果不这样认识他的行为，就会不理解他为什么去刺杀那个他一直抱有好感的总统候选人，也无法寻找到他去拯救小妓女易兹与刺杀总统候选人这两件事之间的联系。对他来说，它们都是能使自己摆脱无所事事生活的好办法。能从这个人物的性格中揭示出这样深刻的悲剧性，不能不说影片的编剧独具慧眼。有人以单纯社会学的简单公式去认识特拉维斯这个人物，认为他刺杀总统候选人和拯救小妓女都是对那个肮脏社会的自觉反抗，其实不是这样。这部影片的主题正是表现一个青春灵魂从孤独中自救的故事。而这自救的行为与其说是英雄的，不如说是可怜的，因为它与扎吗啡的效果从本质上看并无大的不同，都是为了暂时使心灵获得轻松。把

他看作英雄是那个社会的自我需要，因为人们需要刺激。在美国电影中，这么深刻、独特地把握住当代青年心理的影片可以说是罕见的。

在塑造人物性格的技巧方面，这部影片也有很好的表现。影片的编导者不去生硬直接地图解、渲染主人公痛苦的内心世界。相反，有意采取了一种外部行为的淡化处理。影片一开始，银幕上出现了一双大特写的男主人公的眼睛，它们似乎被街头的霓虹灯光染成忧郁的红色，从它们之中流露出深深的孤独和悲凉。它们立刻吸引着我们走入他的内心，去做一次探索。但是在现实生活里，特拉维斯却总是面含微笑，心平气和甚至慢声细语，给人一种心安理得的假象。越是这样，观众反倒越能体验出这个人物内心深处隐藏着怎样可怕的危机。

另外，很值得一提的是这部影片的创作者对电影视听语言的独特运用。那些闪动着霓虹灯的大街被水一冲刷，就象一条五光十色的河流，表面上看是那么繁华热闹，但对特拉维斯说来，却有如隔着银河系般遥远。他的小汽车是个自我封闭的世界，他就象一只可怜的寄居蟹缩在自己的巢壳里混时光。那个出租车在英国管奏出的忧伤幽远的乐曲中缓缓开去，又象一叶孤独的小舟，漫无目的地在五颜六色的光影里随波逐流……影片的编导者向我们成功地证明：人物内心的揭示不一定仅仅通过表演元素来完成。有时候，可以将人物内心转换成一种特有的情绪节奏，再调动电影艺术的综合手段将这种节奏视觉化。这时，环境造型便成了人物内心世界的一种外现，观众可以通过综合的银幕形象体验到人物的内心情绪。同时环境造型也不仅是角色的表演空间，它本身就存在着令人思索的内涵。苏联电影理论家格·巴·查希里扬曾这样概括这种艺术现象："造型形象的这种附加的，并不是一下子就能'读出来的'纯文字上的意义，我们把它叫做造型形象的潜台词，即它的第二涵义。"正是这种"造型形象的潜台词"扩充了银幕形象的内涵，使影片更加耐人寻味。

愿　望　树

(Древо Желания)

苏联格鲁吉亚电影制片厂1976年出品
编剧：列·伊纳尼斯维里
　　钦·阿布拉泽
导演：钦·阿布拉泽
摄影：里·阿夫列纳尼
主要演员：里·卡芙热拉杰（饰玛尔塔）
　　索·德让奇夫里阿尼（饰格里泽）

故事发生在十月革命前格鲁吉亚的小山村里。

年轻美貌的姑娘玛尔塔回到外婆家。她和村里的青年格里泽相爱。但格里泽家境贫寒，玛尔塔被迫嫁到邻村。玛尔塔对丈夫没有感情。一天，丈夫要远行，进屋取马鞍子，对玛尔塔说："你从来连看都不看我一眼。"玛尔塔抬起头，用淡漠的目光望着丈夫。丈夫要吻她，玛尔塔指着飞进来的小鸟让丈夫看，躲开丈夫的吻。丈夫大怒，一手揽住玛尔塔，一手扬起马鞭抽打屋里的东西。丈夫悻悻而去。小鸟被打死了。丈夫走后，早已无法忍受对玛尔塔牵念的格里泽跑来。他和玛尔塔拥抱时，被玛尔塔的婆婆发现。接着开始一场对玛尔塔的迫害与凌辱。他们逼她倒骑在马上。村里被人们称作爷爷的长者和玛尔塔的婆婆走在前边，玛尔塔的丈夫牵着缰绳，一群人跟在后边，踏着雨后泥泞的路向教堂走去。路上，有的女人用泥巴打玛尔塔，认为她给女人丢了脸。格里泽闻讯跑来，他跑到玛尔塔跟前。一声枪响，格里泽被打死在泥水洼里。玛尔塔终于不堪忍受迫害与污辱，从马上掉下来，离开了这个世界。

假如作者紧紧围绕上述故事编排情节，这可能是一部比较一般化的情节片，而不会是一部思想深邃，意境悠远的诗电影。那么，作为苏联诗电影的代表人物之一的钦吉兹·阿布拉泽是如何完成这部影片，使之成为杰作的呢？

首先，作者将玛尔塔和格里泽的相识、相爱、相离和双双死去，作为纯洁的爱情、一切美好感情的象征，和这种感情的被亵渎、被毁灭来处理的。这条情节线在影片中是清晰的，又是淡淡地、远远地存在着。此外，有一些不是围绕这条情节线，而是与玛尔塔、格里泽爱情命运情节平行发展的人物与事件。如跛足者，他不相信白马的死是由于吃了曾是古战场的草中了毒（作者的寓意是不该将善良的毁灭归罪于历史和古人）。他从地上拔下草，当着众人的面吃下去，并没有中毒。他还预言不久的将来，火车就会通到这里，他领着一群孩子，做着列车行进的动作。虽然样子荒诞而可笑，但观众明白，火车在这里是作为进步与文明的象征，渴望火车，也就是渴望着文明。跛足者还时常趴在地上倾听，听到革命风暴即将来临的声音。村里那位长者骂他在胡说，可是跛足者走后，长者也不由自主地趴到地上听了听，因为跛足者的预言使他感到某种恐惧。又如那位神经失常的女人，她好像是没落贵族留下的最后的幽灵。她年轻时，曾骄傲地拒绝过一些男人的求爱，但是她并未得到她所追求的那个人。她表面上疯疯癫癫，内心却保有一份纯净。正是她勇敢地去阻拦押送玛尔塔的队伍，指责他们没有权利污辱玛尔塔这样的女孩子。阻挡押送玛尔塔的还有跛足者。他手持木棒，要和那些愚昧的封建卫道士拼命。他还没动手，头上已经挨了一闷棍，被打倒在地。

影片中还有一个老妇人，抱着一只鸡，领着傻儿子，让人们打她的傻儿子一巴掌，这样就能把她的傻儿子的傻病治好。当神父想要那只鸡，打了傻儿子一巴掌时，傻儿子猛追那神父。神父只好把到手的鸡又丢下，逃之夭夭。这时，老妇人竟高兴地喊起来："我儿子的病好了，病好了……"老妇人固然愚昧，神父则比

老妇人更无知。神父的虚伪，在村里一位轻佻的女人面前更是暴露无遗。正是这位轻佻的女人把欲火中烧的神父赶走，也是她拦住押送玛尔塔的人群，诅咒他们是凶手。

这部影片中每个重要人物都心存一种愿望。村里长者的愿望是现有秩序永世不改变；跛足者的愿望恰恰与长者的愿望相反，他要打破现存秩序，呼唤革命风暴快快来临；玛尔塔与格里泽的愿望是人人都能有美好、和谐和爱的感情。所以，当村里的几个小伙子走到街头，见到玛尔塔，对她说，他们就要去当兵了，可能回不来了，请玛尔塔给他们一个吻。玛尔塔没有拒绝，也没有犹豫，她轻轻吻了他们每个人的脸颊。她的内心无比纯净。还有那个农夫的愿望，看上去很荒唐，却又非常质朴、执著。他在污水坑里想捞到金鱼。他告别破旧的房子和五个女儿，打扮成使徒的样子，去寻找愿望树。他觉得只要能找到愿望树，他的各种愿望就可以实现。他真的找到一棵高大、美丽的树。他坐到树冠上，虔诚地祈祷着。从地上落满红叶的时候起，直坐到一场大雪下来。他的干粮吃完了，他为了那质朴的愿望，冻死在树上了。这个农夫不明白，美好的愿望既不是上帝恩赐的，也不是靠祈祷，靠等待得来的。当我们目睹这些善良的人们怀着至善的心在企盼美好与富足的生活时，现实中那些愚蠢的人们已经把玛尔塔迫害死了。这对比是多么残酷啊！

这部影片充溢着诗的韵律、诗的语言、诗的韵味。影片一开始就把观众带进诗的氛围里。满山遍野盛开着红红的罂粟花。花丛中一匹白马。这匹象征着宁静与纯洁的白马在一片血色的红花中倒了下去，流出眼泪，它快死了。这是格里泽心爱的白马。村里的长者来了，认为这匹马救不活了，因为它吃了毒草。这位长者杀死了这匹白马，血红的颜色迅速布满银幕。白马本不应被杀死，可是它没有了，只剩下格里泽一个人抱着膝盖孤独地坐在一片血色的红花之中，好像向观众预言他未来不幸的命运。

玛尔塔倒坐在马上遭受凌辱时，穿一件白色衣裳。她像那匹

白马一样纯洁，也像它一样倒地死了。作者在运用诗电影语言时也毫不遮饰自己的愿望，例如玛尔塔初次出现是从一片静静的雾霭中出来的。她骑在马上，父亲牵着缰绳。她那至善的宁静的神态如同圣母降临人间。她的死是因为丑恶的现实容不下她。是啊，善良人的美好愿望一个个破碎了，但是人们的愿望仍没有泯灭。影片结尾处，那个小女孩（在愿望树上冻死的农夫的女儿）又在门前的石榴树上系着表达愿望的彩条，希望石榴花开时，美好的愿望能实现。就这样，作者为我们献出一首执著地追求美好愿望的诗，诗中充满了历史的沉重感。意大利一位评论家说："《愿望树》是一部真正的杰作，从开始的几个镜头就显示出令人屏息的造型美……笑和泪、欢乐和悲哀、怪诞和悲剧、现实和梦幻。这一切都在与土地深深联系着的民间叙事诗的气氛中交织在一起了。"

钦吉兹·叶夫根尼耶维奇·阿布拉泽1953年毕业于苏联国立电影学院。他是苏联电影大师尤特凯维奇和库里肖夫的学生。现在阿布拉泽自己也是电影大师了。他在执导《愿望树》前的1968年曾拍过《祈求》(又译《哀求》)，之后，1984年拍了《悔悟》，这三部影片构成他的三部曲，并已成为苏联电影史上的经典作品。

影片《愿望树》曾获1977年第10届苏联电影节大奖，并先后在第6届德黑兰国际电影节，第21届卡罗维发利国际电影节获奖。

1977年

星 球 大 战

(STARS WAR)

美国二十世纪福斯公司1977年出品
编剧：乔治·卢卡斯
导演：乔治·卢卡斯
摄影：吉伯特·泰勒
主要演员：嘉莉费雪（饰莱阿公主）

银河系发生叛乱，推翻了银河共和国，新建立的以大莫金为最高统治者的银河帝国开始统治银河系的所有行星。大莫金建造了一个“死星”，用来镇压一切反抗者。奥尔德兰行星的莱阿公主准备联合其它行星上的勇士们举起义旗，反抗暴政，不料因泄密而事败。公主被囚禁在“死星”上。公主的机器人迪图历尽艰险把这个消息告诉了沙漠行星的吉代族老武士克诺比，并向他求救。和克诺比在一起的青年鲁克为了给被帝国害死的亲属报仇，决心和克诺比一起行动。他们在机器人的帮助下，进入了充满陷阱的“死星”，同敌人展开了殊死搏斗。他们终于使用巧计救出了莱阿公主，但克诺比却在用激光剑与敌人决斗中牺牲了。鲁克保护着公主飞向亚班星球，在探知了“死星”的弱点以后同敌人展开了决战。在决战中，处于险境的鲁克在宇宙之神——力量的帮助下，炸毁了“死星”，取得了决定性的胜利。鲁克和莱阿公主一起参加

了盛大的祝捷大会。

本片被列入70年代美国票房收入最高的八部影片之一，盈利达四亿美元，导演本人获一千二百万美元。影片上映后，在世界不少国家都引起轰动。这部影片所取得的巨大成功及其在科幻影片创作与生产中所具有的开拓性意义，可能会使它在当代世界电影史上占有一席之位。

本片的成功之处，并不在于它提出或探讨了一个由于科学技术高度发展给人类或世界带来的社会问题，而是在于它在一个陈旧的故事框架之内运用现代尖端科学技术成果，如激光、电脑、机器人等等，展示了一种神奇的宇宙（或星际）奇观。据统计，为了充分展示未来世界的科学奇观，影片采用了360多种特技，影片中的特技镜头有545个之多。影片的制片费高达一千万美元，其中特技制作费占8％。而且，在影片故事中，机器人起着异乎寻常的作用。影片一开始我们便得知，银河系中心星球“金波”上的骑士团将领和他们手下的机器人摧毁了银河共和国，建立了新的银河帝国。而代表正义一面的奥尔德兰行星上的莱阿公主，正是通过她的两个机器人R_2D_2和C_3P向沙漠行星上的老骑士求救的。这两个机器人神通广大，能够在屋里投射出一个能说能动的莱阿公主的立体形象，最后终于协助青年勇士鲁克救出被囚禁的公主，取得胜利。

由于影片所取得的巨大成功，同时也由于影片自身内部的不协调，引起了人们对它的思想内容的关注和思考。有一种观点认为，影片宣扬了一种好的专家治国论。因为银河帝国以坏的专家治国，致使各星球饱受暴政之害，甚至使鲁克所在的行星变成一片荒漠；而以好的，不那么凶恶、自私的专家来取而代之，世界就会变得更加丰饶。在影片中，鲁克就是以此为使命的。他竭尽全力帮助的莱阿公主，就是新的仁慈的统治阶级的象征。还有一种观点认为，不管是好的专家治国，还是坏的专家治国，维

持其统治的实质都是一种封建关系。银河帝国的统治者大莫金就是封建皇帝，达斯·瓦德是他的武将，在他统治下的星球则是他的臣民。在所谓的好人一面，莱阿公主代表贵族，水乡农民鲁克代表平民，克诺比代表武士，机器代表奴隶。持这种分析的人认为："《星球大战》里的未来世界不是比今天进步，而是复古，回到中古时代去。"从影片的主要内容来看，上述分析都是有道理的。但这些分析都未能就影片自身的不协调做进一步探讨。我们应当看到，影片的故事既没有采用当代的社会生活形式，也没有去精心设想一种未来的社会生活形式，而是别出心裁地采用了一种看起来明显过时，已成为历史陈迹的生活形式。这就造成一种不协调：掌握了最先进的科学技术手段的人们却生活在陈旧的生活形式之中。

影片给了我们一个大团圆的结局，代表正义的莱阿公主一方，终于战胜了代表邪恶的大莫金一方。影片在喜庆胜利的轻松愉快气氛中结束。可是，影片自身的不协调所引起的疑虑却无法消除。它引导我们自动地去思考，并且得出结论。这个结论也许过于悲观，而且对人类未来命运表现出极大的忧虑，但却不是杞人忧天，更不能轻易冠以欺骗、麻醉等吓人的字眼。这个结论就是科学技术不论多么发达和先进，最终还是不能解决人类自身的一些最根本的问题，所有的较量归根结底还是人与人之间的较量。克诺比和达斯·瓦德之间用激光剑进行具有决定性的"决斗"，其胜负并不是取决于他们各自武器的高级程度，而是取决于他们各自修炼所达到的"量级"（就象气功大师也有量级一样）。鲁克既不是依靠智慧，也不是依靠技术，而是依靠神秘的"力量"来战胜大莫金一伙的。这些剧作上的细节看起来似乎不可思议，其实恰恰表达了这层意思。影片的编导完全可以让"好人"发明出一种更高级的武器来取胜，但影片的编者却没有这样做。那么，影片是不是像某些观点那样，是在煽动什么宗教狂热和非理性主义呢？影片放映以来引起的反应证明并不是这样。我们知道，科学技术是一

种生产力，但科学技术不论多么发达，毕竟要由人来控制，或者说是人类自身的某种延长。因此可以认为，影片自身的这种内在的不协调表达了一种深深的忧虑。它提醒人们去注意，科学技术不能解决一切问题，一方面它不能解决最终的胜负；另一方面它也不能解决社会价值问题；因为我们在影片中确实看到了存在着像大莫金一伙也掌握着先进科学技术手段的“恶人”。

奇怪的女人

(Странная Женщиа)

苏联莫斯科电影制片厂1978年出品
编剧：叶·格布里罗维奇
　　尤·莱兹曼
导演：尤·莱兹曼
摄影：纳·阿尔达斯尼柯夫
主要演员：伊·库普琴柯（饰冉妮亚）
　　尤·波兹萨隆柯（饰谢维廖夫）
　　瓦·拉诺沃依（饰安德里阿诺夫）
　　欧·瓦维洛夫（饰尤拉）

冉妮亚是莫斯科某大机关的法律顾问，一个工作认真、性格内向的漂亮女人。她的儿子瓦洛佳念中学，婆婆料理家务，丈夫是外贸官员，她还有跟随丈夫出国的机会。为此，女友们很羡慕她的幸福生活，但是冉妮亚生活得并不幸福。她希望和所爱的人之间有着罗密欧与朱丽叶般的纯真而热烈的爱，可她和安得列·巴甫洛维奇·谢维廖夫结婚时年龄小，还不懂什么是爱情。丈夫整天忙于公务，婆婆溺爱瓦洛佳，冉妮亚不论让儿子干什么，婆婆

* 《奇怪的女人》又译《古怪的女人》。

都看不顺眼。冉妮亚觉得在这个家里，自己就象一件摆设，一个多余的人。一次，冉妮亚随丈夫到了柏林，丈夫同平时一样忙着贸易谈判，她却终日无事可干。她实在无法忍受这种日子，就在他们准备从柏林飞往巴黎前夕，她和丈夫摊牌，说不爱他，而爱着另一个人。两个人吵翻，冉妮亚独自回莫斯科，住到情人那里。情人安德里阿诺夫是个科学家，冉妮亚和他同居后才发现，安德里阿诺夫认为罗密欧与朱丽叶的时代早已过去，现在的爱情只不过是床上的同事。她无法接受这种“现代”观念，毅然离开情人，回到卡拉耶夫斯克小城的妈妈家里。由于精神受到沉重打击，她到家就病了。病愈后她就留在当地法律咨询处工作。冬天，一个叫尤拉的年轻人突然坐到她面前。他曾在莫斯科车站帮助冉妮亚买过去卡拉耶夫斯克的火车票。冉妮亚早把他忘掉了，尤拉对冉妮亚却一见情深。他大学毕业，打听到冉妮亚的所在地，就请求学院把自己分配到卡拉耶夫斯克。尤拉的确是个罗密欧式的青年，热烈地爱着冉妮亚，冉妮亚也逐渐对尤拉产生了强烈的爱，但是她比尤拉大七岁，他们的接近招来许多非议。后来，冉妮亚的婆婆去世，瓦洛佳无人照顾，她为了儿子，决心与尤拉分手。当冉妮亚乘坐的火车开走时，冉妮亚的妈妈发现尤拉就站在另一节车厢的窗前……

叶甫根尼·奥西法维奇·格布里罗维奇是当今苏联的电影剧作大师。他的作品对战后苏联电影的发展有着重大影响。他创作的大部份电影文学剧本都是由当代苏联著名的电影艺术大师导演的。同他经常合作的大师有罗姆、尤特凯维奇、莱兹曼。他与莱兹曼的合作最为密切，他们共同创作了一系列成功的影片，如《最后一夜》、《玛申卡》、《生活的一课》、《共产党员》、《你的同时代人》、《奇怪的女人》等等。《奇怪的女人》在格布里罗维奇的众多成功之作中并不占有特殊的位置，但它确实比较集中地反映了格布里罗维奇的剧作特点。这主要是作家对苏联发展着的社会现实

的密切关注和责任感，从道德上表现普通人的生活与命运，以及他在青年时代就十分推崇的契诃夫式的叙事风格。如果说，影片《雁南飞》以它精湛的令人耳目一新的摄影造型而独树一帜，《伊万的童年》以电影诗的语言，巧妙地营造了孩子的两个世界——孩子应该有的梦的世界和不该有的战争的世界，那么《奇怪的女人》则以朴实无华的美紧紧吸引着我们。我们在看影片时似乎忘记了编剧和导演，忘记了摄影，甚至忘记了演员。我们看到，我们体验着的就是在我们身边，在我们心中流动着的一组生活。众所周知，无技巧才是技巧的巅峰。从这个意义上说，《奇怪的女人》颇近似一年后罗伯特·本顿创作的《克雷默夫妇》。自然这两部影片在剧作上仍有着很大不同：《奇怪的女人》较比《克雷默夫妇》更加散文化。换句话说，作者并不始终把镜头对准女主人公冉妮亚，常常对她周围的人与事发生很大兴趣。比如影片下集开始，冉妮亚在莫斯科车站候车室过夜的一场戏，冉妮亚除了在窗口买票，被告知火车改点；打电话给维佳；发现陪同代表团的熟人，赶紧躲开；天亮醒来，同意尤拉帮助买车票；给安德里阿诺夫打电话这样几个简单动作，作者写了许多与女主人公无关的生活：旅客们议论打仗，议论电影和电视，问冉妮亚是不是演员，小卖部前边喝醉酒的人不排队买面包，服务员擦地等等。而作者在这场戏里要完成的小主题又非常单纯，只不过是冉妮亚在候车室里遇到一个帮她买票的年轻人，她甚至没问他的名字，没多说过一句话。作者选择火车站里每日每时都在进行着的，似乎与女主人公无关的闲谈琐事，决不是信手拈来的。作者的目的之一是有意用世俗生活反衬此时冉妮亚的孤独与苦恼，其次是给冉妮亚与尤拉相遇创造一个极自然的规定情境，尤拉帮助冉妮亚买一张火车票也是这里每天都可能发生的琐细生活的一部分，换言之，这种散文化方法，丝毫不会在观众心中造成冉妮亚与尤拉巧遇的感觉。

用对立色调反衬人物的某种心理和情绪在电影剧作中是常见

的，如《克雷默夫妇》影片里泰德找工作，作者用圣诞前夕的舞会的欢乐，反衬泰德焦虑不安的情绪。不过观众一眼就能看出作者的良苦用心，而《奇怪的女人》中火车站的戏，似乎“骗”住了观众，这正是电影剧作散文化方法的特点和优异的地方。当然，这样处理要建筑在作者深厚的艺术功力的基础上和作者对自身的功力有绝对的自信——通常，堪称大师者对自己的创新处理都显示出自信的品格，如同科学家论证他的科研成果一样自信。

很值得一提的是，冉妮亚在大会作法律咨询那场戏。我们都清楚，在舞台上，在电影里最忌讳的是开会，尤其开大会。因为开会就要讲话，话多而不当，观众就会走神，反感。可是冉妮亚的法律咨询会，虽然人们不断讲话，却很生动，有趣。因为作者通过语言动作，刻画了众多人物性格与心理。我们在这场戏里又看到散文化特点，很多戏与冉妮亚没有直接关系，又好像对她作道德的审判。直到后来一个姑娘的发言，作为这个小城里的一种社会舆论，才直接刺向渴求纯真爱情的冉妮亚。这里，我们再次看到大师的自信。可以肯定地说，成功之作不仅在于作者采用怎样的电影手段，还在于是否有大师们那样的深厚功力。换句话说，匠人总是循着已有的规律走，大师则发现新的规律或使已有规律显示出新的可能性。艺术创作对他们是没有禁区的，他们可以创造一切认为可以创造的形式，如日本的新藤兼人在六十年代创造了无对白影片《裸岛》；格布里罗维奇创造了哲理电影《列宁在波兰》、《列宁在巴黎》；罗姆创造了思想电影《一年中的九天》、《普通的法西斯》；法斯宾德创造了德国式的好莱坞影片《玛丽亚·布劳恩的婚姻》等等。既然是创新，就会有不足，《奇怪的女人》也有失误，这里是指冉妮亚与尤拉关于罗密欧与朱丽叶式爱情的议论。这种议论在生活中是可信的，在银幕上则有直奔主题之嫌。

通过上述分析，我们似乎还看到这样的剧作规律或特点：不论是以叙事为主，情节被淡化了的影片《克雷默夫妇》，还是情节被淹没在众多日常生活中，散文化了的《奇怪的女人》，都需要一

个基本上是传统的剧作结构框架，这决非偶然。正是这个结构框架，保证了整部影片的和谐、统一与完整。

猎　鹿　人

（THE　DEER　HUNTER）

美国环球公司1978年出品
编剧：德里克·沃什伯恩、迈克尔·西米诺
导演：迈克尔·西米诺
摄影：维尔莫·齐拉蒙
主要演员：罗伯特·德尼罗（饰迈克）
克里斯托弗·沃肯（饰尼克）
梅丽尔·斯特里普（饰琳达）
约翰·萨维奇（饰斯蒂芬）

影片始于美国一个充分美国化了的俄罗斯移民的小城。这一天，三个在钢厂工作的青年工人，也是从小一起长大的挚友迈克、尼克、斯蒂芬同时接到了应征通知，将前往越南。小城里为将出征的斯蒂芬举行了盛大的婚礼，同时也是对他们的欢送。在狂欢的婚礼之后，一群年轻人留下了新郎、新娘去山中最后一次猎鹿，迈克射中了一只鹿。在下一个场景中，我们看到了三个年轻人在残酷的越南战场上相遇，并且不幸做了战俘。在越军的战俘营里，他们被关押在水牢里，并被越南人强迫用作“俄罗斯轮盘赌”的赌注。在折磨与恐怖之中，尼克和斯蒂芬几乎完全崩溃了，可迈克挺住了，他以孤注一掷的勇敢与机智击毙了越军看守，并救出了同伴。他背着双腿重伤的斯蒂芬逃走，却与尼克失散了。他将斯蒂芬交给了美军之后，只身归队。我们再看到他的时候，他已

成了美军特种兵军官，但内心苍凉、沉默寡言。他回到了家乡，小城依然如故。他得知尼克失踪，斯蒂芬截去了双腿，执意住进了收容所。看望斯蒂芬时，斯蒂芬提到始终有一个匿名人从西贡给他寄来大量的金钱。迈克判定那一定是尼克。在又一次猎鹿中，在进入射程与瞄准点的鹿面前，迈克放下了枪。他重返越南，在美军撤退的大混乱之中，踏遍整个西贡寻找尼克。他果然找到了，但尼克已精神失常，成了一个变态的、职业的轮盘赌徒，一个奇迹般地从死亡下逃脱的“幸运儿”。他已不认识迈克。为了唤起他的记忆，迈克押上生命与尼克赌博。正在尼克空洞的眼中似有所悟的时候，他的手机械地扣动扳机，那是颗子弹，他死去了。迈克将他的尸体运回美国，安葬在家乡，实践了他对尼克许下的诺言：一定要带他回家。

越南战争似乎是好莱坞的一个新的灵感来源。从《现代启示录》至《全金属外壳》，从获奥斯卡最佳影片的《猎鹿人》到获金覆盆子奖（最差影片）的《第一滴血》，及此后的兰博系列。尽管越南战争是美国历史的一个污斑，美国人经历的最残忍、荒诞的噩梦，但它却为好莱坞赢得了相当可观的金元。如果说要理解伯格曼等老一代作者电影的大师就必须懂得第二次世界大战；要理解法国新浪潮与左岸派就得了解“五月风暴”；那么要了解当代美国文化就必须知道越南战争。但是，如果说《现代启示录》是一个揭起结痂的疮面，将越战暴露为一个不可治愈的美国人的心理创伤，因而遭到了商业发行的惨败；那么《猎鹿人》则刚好相反，它借用越战中新鲜的血腥味儿，复活了一个好莱坞的老套子，在美国人颓萎的心灵中复活了一个美国英雄的故事。当然，尽管如此，它仍与《兰博》系列不同，因为它复活的是英雄，而不是超人。

影片采用了一种“板块结构”：全片以相对独立的三大段落、三个核心事件组成，段落之间存在着较大的时空跨越。以不同段

落间的情绪、事件与造型基调的反差，构成一种结构性的蒙太奇效果。这部影片的三个“板块”是：小城中俄罗斯风格的盛大婚礼，影片为这一段落构置了一种白色的基调：新娘、伴娘、少女们的婚纱与白裙，男人的白衬衫与整个造型环境的淡雅。而在这一段落中一个来自越南前线头戴贝蕾帽的美军特种兵军官成了一块不谐和的色彩。第二大板块是越南战场，尤其是战俘营的竹楼与水牢。这一段落的色彩基调是浊绿与土黄。那是热带景观，是军装，是水牢，是战火中的烟尘，是似乎会吃人的赤地。第三大板块是西贡轮盘赌。段落的造型及色彩基调是火光的暗红及在动荡的光源下闪动着的憧憧阴影，一种几乎是末日般的溃退与混乱的氛围。

作为结构的支撑点，影片在三大“板块”之间设置两个小“板块”，那便是青山翠谷中的两次猎鹿。作为一种叙事修辞技巧，影片在这两次猎鹿中设置了一种对称的重复。第一次是欢送，第二次是欢迎，同样的人物，同样的场景，同样的动作，同样的玩笑与恶作剧，但第一次充满了青春活力，家乡风情与和平生活的欢乐，而第二次，人群中少了尼克，而且整个场景是置于迈克的视点之中。这一次他在造型形象上取代了第一板块中戴贝蕾帽的陌生人，并且和他一样满心疮痍、苍老疲惫。于是同样的场景便呈现为一种无情，一种乏味。第一次迈克击中了猎物，第二次他垂下了持枪的手。作为一个对称，它完成了一次关于战争与和平、死亡与生命的陈述。

影片的板块式结构造成了一种情绪上的跳切。在第一次猎鹿之后，年轻人回到城里，在酒吧间温暖的烛光之下，弹起了钢琴。这时摄影机缓缓地摇拍着每个年轻人的面孔，犹如一次深情的、要记住每个细节的凝视，犹如一次舒缓的告别式。但没有任何过渡，银幕上忽然一片烛光——一个炸弹炸裂开来，在震耳欲聋的噪音中，迈克跳下了直升飞机。他看到的第一个“生命”迹象，是一个被火焰喷射器点燃的、在极度痛苦中翻滚的越军。迈克目

不忍睹地补了他一枪，于是这个滚动的人形火炬静止了。这种不经任何过渡的跳切，不仅给观众一种直接的、强烈的情感撞击，而且准确地传达出一个忽然从现代和平环境中拖出、被抛入越南的原始杀戮中的美国青年的内心经历。

但是，这种板块结构的选取，同时也包含着存在于无意识之中的意识形态的心计：由于大段落间的跳切，使创作者可以较好地自由处理叙事空间，有力地完成叙事的剪裁与取舍。然而，在这部影片中，他舍去的刚好是由美国人发动的越南战争本身。第二板块发生在越南战场，但只是在一个短短的过场戏之后，迈克等三人就成了战俘，成了越军暴行的对象。第二段落结尾，我们看到迈克衣衫褴褛、遍体鳞伤，他背上的斯蒂芬的双腿已露出了白骨，他们艰难地走在烟尘滚滚的公路上。迈克将斯蒂芬放在一辆向后方开的军车上，然后消失在烟尘之中。当我们再看到他的时候，他已是个荣归故里的英雄。那么他是何以获得荣誉、成为英雄的呢？在这背后无疑是杀戮、死亡与暴行。但是板块式结构提供了一种方便，使创作者可以方便地略去这一切。在影片中，迈克的两次行为，都是无庸置疑的正义行为：一次是从兽类般的越军的魔掌中救出自己和同伴的生命，一次是履行诺言，从疯狂与遗弃中救回挚友。甚至在第二板块开头他击毙的那个人形火炬，也是一个向越南人藏身的防空洞里投掷炸弹，企图嫁祸美军的越南“畜生”。于是在银幕的叙事时空，美军成了正义的、自卫的英雄；迈克成了无辜的、悲惨的受害者；历史的悲剧与事实被略去了，只留下了个人的故事，好莱坞的老神话的新版本。

正是因此，《猎鹿人》的命运与《现代启示录》大不相同。它不仅获得了商业发行的巨大成功，而且摘取了美国影坛的桂冠：奥斯卡金像奖。因为它正是在越战中遭受心理重创的美国公众所需要的灵魂抚慰与致幻剂。

月　　亮

(La Luna)

意大利想象影业公司1979年出品
编剧：贝·贝尔托卢奇
　　吉·贝尔托卢奇
导演：贝·贝尔托卢奇
摄影：维多利奥·斯托拉罗
主要演员：吉尔·克莱布格（饰乔）
　　玛苏·芭莉（饰卡塔琳娜）

乔出生在一个具有古朴、原始气息的乡村。在他还未省人事的时候，就离开故乡到都市中生活。他的母亲是一位著名的歌剧演唱家，整天忙于排练和演出，无暇照顾他。他的“父亲”很关心他，但却在一次车祸中不幸丧生。乔在失落感和孤独感中，与一女同学恋爱并染上了吸毒的嗜好。在母亲卡塔琳娜为乔举办的一个生日宴会上，母亲发现了儿子的违禁行为，同时也觉察到日趋成熟的儿子与她日渐疏远。为了“拯救”儿子，卡塔琳娜放弃了在剧院中的工作，不惜一切、不择手段地“帮助”乔度过青春期的危机阶段。在这一过程中，母子之间建立了新的感情关系——一种近乎恋情的母子感情。当乔回到故乡的时候，童年朦胧印象中的钢琴、飞机、线团、老妇人和“父亲”，又回到了他的生命中。原来，他的生父并不是死在汽车中的那个“父亲”。乔找到了父亲，

也完成了成熟的过程。

月亮——片头字幕出现前，有两个画面对称出现：月亮和母亲。作者用较隐秘、较朦胧的手法，把月亮与母亲形象的意味联系起来。月亮属阴，是夜的统治者；母亲属阴，是儿子的统治者。月亮的画面共在影片中出现九次（不算片头），超过了西方人观念中的“8”，类似于音乐中的“高8度”；母亲卡塔琳娜用高8度的声音歌唱来呼唤儿子，意味着怀孕，意味着对自身的强调和对母性的强化。主人公乔的幻觉或视觉（亦被当作一种幻觉）中经常出现的月亮，代表着“向欲念发出的号召”（贝尔托卢奇语）。在乔走向生理成熟暨心理成熟的过程中，在潜意识里渴望的第一个女性是他的母亲。因而，贝尔托卢奇说：“《月亮》隐含着我的激情。这种激情在经过艺术处理后象一团火那样逼人。如果参照希腊作家派威斯的某部著名小说的标题，那我也许会把《月亮》命名为《月亮和情焰》。除了开玩笑外，潜意识在我的思考过程中成了中心内容：在我看来，人正是因为有了潜意识，才受制于自己的选择、受制于未来的。如果威尔第用过著名的标题《命运的力量》，那我也乐意把《月亮》命名为《潜意识的力量》。”在这里，作者阐述了他的片名的含意以及“月亮”的隐喻。

寻父——乔有两个父亲，一个是在影片开头和结尾出场的生父达克斯，一个是死在汽车中的养父。父亲可以有两个，而母亲只有一个。乔幼年时虽见过生父，但长大后生父的形象并没有留在意识中。养父的死，使乔感到孤独，同时也促进了他的成熟。在母亲身边，他下意识地扮演着母亲的情人兼丈夫的角色。他为母亲做了一桌丰盛的菜肴，然后换上白色的礼服，象举行婚礼一样同母亲入席。然而，他的菜烧坏了，不好吃。他同母亲的“婚礼”失败了，他只是“儿子”。况且，他又是个身边缺少父性的“儿子”。于是，他急切地寻找着属于父性的东西：成熟。最后，他找到了生父，也完成了自身的成熟。寻父的过程，即是成熟的过程。

当影片结尾时，乔在罗马露天剧场的观众席上，望着扮演威尔第歌剧《阿依达》中的女主角的卡塔琳娜鼓起掌来。贝尔托卢奇借用希腊悲剧《斐特尔》中伊波利德的一句诗来解释乔的这一动作："我已逾成熟之年，我为自己认识这一点而鼓掌。"乔终于获得了"父亲"，也获得了同"父亲"一样爱任何一个女人的权利。舞台上的卡塔琳娜，已不仅仅是母亲，而且是"阿依达"，是一个可以被任何观众爱恋的女歌唱家。与其说寻父是影片的主线，不如说一个人从幼年走到成熟是影片的主线。

圆——影片中多次出现的月亮，总是呈一种永恒的整圆态。影片开头，直升飞机的螺旋桨划着圆从乡村的空中飞过；吊扇在旋转；唱片在唱机上一圈又一圈地划着圆；乔的妈妈的小筐里放着一团白色的毛线，赤裸的乔身上缠着线头，牵动线团在筐中划圆。圆，是影片构思的一个焦点。乔长大后似乎就是顺着那根曾经缠在身上的毛线，回到了故乡，找到了父亲。而他所找到的父亲，恰恰是小学校的教师；孩子们的保姆。毋宁说，乔是在找到了自己的摇篮，找到了自己的幼年时，才意识到自己的成熟。在贝尔托卢奇的影片中，成熟也意味着回归童年。一切都在划圆，一切都是圆形的。乔在接近成熟的同时，也在接近他的"第二童年"。人生就是一个圆球，不停地转动，时常回到最初的那种状态，最终亦停止在那种状态上，不过那已是旋转后的复归了。这一点，在贝尔托卢奇1975年编导的《1900》和1987年摄制的《末代皇帝》中体现得更为明显：人走完一生，终点是回到童年。乔回到已被他遗忘的故乡时，线团，直升飞机，吊扇，仿佛根本没有被岁月侵蚀过容颜的老妇人和她的儿子达克斯，还有那古老的钢琴声，又重现在乔的身边，似乎全无改变。然而，它们和他们，已成为乔的潜意识的一部分。

毒品——母亲是儿子的规范。乱伦的幻觉象征着打碎规范的企欲。乱伦的行为意味着规范遭到破坏。然而，乱伦又是一种禁忌，象吸毒、同性恋是禁忌一样。乔吸毒，是犯禁。犯禁的动机

和行为，都表明乔要切断自身同母亲的联系，由小男孩儿成为男人，从而拥有男人的自由、不受母亲统治。吸毒者有句俗话，“到另一世界去。”对于乔来讲，吸毒象征着他对自由的向往。他在冷饮店中与一男青年发生暗示性的同性恋，表明他对父兄般的男性力量的寻求。但是，他毕竟还处在成熟的过程之中，作为“儿子”的本能又时时将他推回到母亲身边。因而，他同母亲的若即若离、忽冷忽热的关系就呈现出两种不同形态。一是乱伦的幻觉中的与母亲的亲近。在乱伦的幻觉中，他俨然成了死去的父亲的化身，他在代替父亲支持母亲。当他发现自己还不够格做父亲的“替身”时，便怀着对自己的不满和对母性力量的畏惧逃离母亲，如为母亲做菜那场戏。二是童年的本性的遗留，使他不断地期求从母亲那里得到温暖和慰藉。可是走向成熟的潜意识又警告他，教他发现母爱是一种统治，一种约束，一种障碍。他只能在成熟因素和不成熟本质的双重压迫下挣扎。于是，他时而是儿子，时而是一个陌生人。他需要一种男性力量的支持，但在找到生父之前他是孤立无援的；他需要一种平衡与和谐，在走向成熟的过程中他失落了童年所拥有的平衡与和谐，他于是求助于毒品。性与毒品，触犯禁忌的恶意的快感，麻醉了童年，成熟的品质却受到刺激。踏进禁区的那只脚，把乔整个地拉向了“另一个世界”：成熟。

线——乔从家中走出，下意识地用粉笔在沿街的墙上划着白线，一直延续到一处废弃的、低陷在路面下的旧建筑。一个比乔更小的小男孩，沿着这条白线找到了与他素不相识的乔。乔，是这个小男孩潜意识中的自我，乔象征着他的未来。对于乔来讲，这条白线是他的生命线索、生命轨迹，也是童年事物在他潜意识中留存的反映。当他赤条条来到人世的时候，是脐带维系着他与母亲。蹒跚学步的时候，又是那团线缠住了他的腰身，他喊着“妈妈”，走向妈妈。白色的绒线维系着他与母性。当乔回到故乡时，绒线团再次出现在画面上。乔仿佛是被这团绒线牵回了故乡，仿佛是溯流而上，沿着那条白线找到了生父。

戏剧——卡塔琳娜在影片中具有多重身份：母亲、妻子、情人、演员。在乔身边，她是母亲；在纽约布鲁克林区的家中，她是妻子；在意大利，她是达克斯的情妇；在剧院中和舞台上，她是个著名的歌唱家。卡塔琳娜象生活在舞台上，轮番扮演着不同的角色。在乔的心目中，母亲就是这样更换着身份。乔不知所措。在意识中卡塔琳娜是母亲，然而在他所看到的威尔第的歌剧《游吟武士》和《阿依达》中，卡塔琳娜扮演的是情人，就象在乔的潜意识中一样。演员的形象同母亲的形象叠印在乔的心上，构成了乔对女性的全部认识。因而，乔与他的女同学共看玛丽莲·梦露主演的影片《尼亚加拉大瀑布》时，他把梦露和教他性爱的少女，都与月光联系起来。歌剧中扮演情人的母亲同幻觉中的作为爱恋对象的母亲，是同一的。影片中的戏中戏，隐秘地透露着乔的潜意识的消息。

故乡——乔出生在意大利，成长于纽约。潜意识中，乔是一个背井离乡的人，因为纽约并不是他的第一故乡。回到意大利，他仍然感到不安和孤独。他把遇到的纽约人当作故乡人来亲近。他反抗着，挣扎着，本能地要寻回失落的童年和故乡。然而他毕竟已经长大。代表着童年和故乡的母亲，已不再能统治他。他的乱伦幻觉中，包含着对故乡和童年的追念。卡塔琳娜把乔带回帕尔玛的故园，告诉他："你就是在这儿看我唱歌，看到埃及，看到世上的一切东西。你是在这儿生活的最后一代人。"乔通过故乡和母亲认识世界。在他的潜意识中，一切事物——性、艺术、现实、自然、生命，都与故乡和母亲联系在一起。生命中再没有什么力量可以替代月光的力量。

贝尔托卢奇："我原来特别不想在影片中表现心理，而是朝情节剧或精神分析的方向去发展。在情节剧中，人物一般都是遵循史诗式方向发展，但通过精神分析，人物却能得到深挖，我设想的正是取得上述两种效果。"

幻　觉

(THE SHINING)

美国1979年出品
根据斯蒂芬·金的小说改编
编剧：斯坦利·库布里克
　　狄安娜·约翰逊
导演：斯坦利·库布里克
摄影：约翰·阿尔柯特
主要演员：杰克·尼克尔森（饰杰克·托兰斯）
　　雪莉·丹沃尔（饰温迪）

这是一个恐怖故事。作家杰克·托兰斯为了能找到一个安心写作的地方，接受了全景旅馆的冬季守门人的工作，带领他的全家（妻子温迪、小儿子丹尼）迁入了这避暑胜地。不久，这里将是一个白雪皑皑、与世隔绝的世界。旅馆经理曾警告杰克，他的前任查尔斯·格拉逊曾在冬季的旅馆中用斧头砍死了他的妻子和一对小女儿，而后自杀。但杰克不以为然。他的小儿子丹尼是一个具有神秘感知力的孩子，他与自己的食指（他叫它“托尼”）有着一种奇异的对话，食指托尼告诉他不要前往，并在丹尼的恳求下向他展示了旅馆四壁奔涌而出的血液，与一对怪异的、在镜中直视着他的小姑娘。在旅馆全体人员撤离之前，一个与丹尼有着同样的幻觉能力的黑人厨师霍罗兰告诫他不要进入237房间。杰克一家独自留在被雪封闭的深山旅馆。当温迪带着丹尼在园中巨大的迷宫里尽情游玩的时候，杰克却发现他被一种巨大的力量所困扰，他无法工作，并且一天天地变得粗暴而疯狂。终于他步入了旅馆的另一个世界，那里充满了过去时代的“幽灵们”的欢歌笑语。他似乎认识每一个人，并结识了他的前任查尔斯。一切都在暗示

即将发生的谋杀。当他被他杀害全家的恶梦所惊扰的时候，丹尼却幽灵般出现了。他从237房间出来，脖子上带着伤痕，全身抽搐，不会讲话。当丹尼终于用母亲的口红在门上涂抹出反写的“谋杀”时，杰克挥舞着利斧扑向母子二人。温迪为了儿子和自己绝望地反抗着；黑人厨师在神秘的心灵感应下驾车赶来，不幸死在杰克的斧下。温迪和丹尼却乘着雷罗兰的雪地车逃离死亡之地。杰克独自冻死在白雪遍地的迷宫中。

在这部成功的恐怖片中，包含了通俗小说与廉价商业片的全部要素：与世隔绝的老屋，以前发生过的恐怖事件，幽灵世界、浴缸里娇艳的女人忽然变成了狰狞老妇的僵尸、孩子的特异功能、鬼的世界、奇异的心灵感应、追逐与逃脱、疯狂与谋杀。但是，这却不是一部廉价的蹩脚影片，因为作为世界级的电影艺术大师库布里克，为这一大拼盘式的恐怖大全模式赋予了现代艺术的不确定性。直到影片结束，我们也无法确定在这部影片中究竟发生了什么，这可能是精神分析世界中，一个幽闭恐惧发生时的杀子——杀父愿望的故事。在恐怖增殖终于导致谋杀的过程中，呈现着对抗的始终是杰克和丹尼，温迪则只是一个为保卫儿子而绝望挣扎的母亲。而在丹尼的幻觉里则是那两个小女孩的幻影在向他示警。杰克的疯狂是从237房间浴缸中出现裸女——僵尸的诱惑及惊吓开始的，而谋杀阴谋则是两个父亲——格拉逊和杰克之间的契约。影片最后是一场迷宫中的父与子的追逐，父亲手持利斧——这显然是一个阉割者的形象；而儿子却机智地掩埋了足迹，躲避起来，最终逃向母亲，而将父亲冻死在迷宫中。这也可能是一个库布里克式的美国社会寓言，因为在片头处便交代出这座建于1907年的全景旅馆，是坐落在印第安人的基地上，而且在旅馆建成的过程中，“不知道击退过印第安人多少次进攻!”于是，发生在这邪恶的老屋中的恐怖故事，或许正是美国集体无意识中的历史的报复，它将以白人间的自相残杀来平衡历史的天平。但在银

幕上，尽管血水横流直奔镜头而来，但真正淌出了自己鲜血的却只是霍罗兰——一个黑人厨师。这仿佛在暗示着我们：美国历史将奉献出黑人的痛苦与死亡作为祭品，以抚平印第安人的历史复仇。当然，这也象是鬼故事中的一个经典模式：一座“留人”的、嗜血的老屋，在它阴冷的心里有它自己的奇诡、狰狞的世界，即杰克一步步走近的世界，一个过去的、豪华而温馨的世界：二十年代感伤的抒情音乐，曲终人散时的飘扬的彩带与气球，穿着旧式礼服的美丽而可疑的男男女女。那是美国历史上一个肮脏而又令人怀念的时代，一个“从前在美国”的故事中的世界。这世界中的男男女女将合谋完成血腥的谋杀，因为“在过去的年月里发生的各种事情并非全是好事情啊!”在影片结束时，摄影机离开了僵卧在迷宫中的杰克，似乎无限留恋地推入旅馆前厅，缓缓地推向贴满照片的墙壁，终于停留在一幅照片上。我们看到身着燕尾服的年轻的杰克站在照片前排中央，满面笑容，而照片下的落款却是“1921年6月4日，摄于‘全景旅馆’舞厅”。杰克属于这鬼屋中的另一世界，那么这是鬼魂出行？还是轮回故事？

在这部影片中，库布里克娴熟地运用电影的视听语言赋予整个环境以一种邪恶而狰狞的生命力。一种无处不在、无时不在的无名物始终包围着杰克一家。这首先在于库布里克强化了恐怖片的惯常手段——声音元素。影片一开始，当杰克独自驾车在科罗拉多优美的湖光山色中驶向全景旅馆时，整个银幕便充满了一种回声般的似人非人的吟唱，在飞机上拍的大俯瞰镜头中，这声音似乎从山峦和丛林中迸出，俯视着那疾驶的汽车，如同一场原始祭祀仪式中的伴奏。此后，一种琴弦将断般的电子噪音贯穿了全片，使旅馆的内部空间充满了威胁。当小丹尼骑着孩子的脚踏车在旅馆的门廊间行进时，四周阒无人声，脚踏车在地毯上驶过时的寂静和忽然行进在地板上时的碌碌轮声，及其四壁传来的回声，使空间产生了空荡的幽闭感。当两个小姑娘的幻象总是出现在门廊尽头的时候，这种音响便传递了一种惊人的恐怖效果。杰

克敲击打字机键盘的声音在空荡荡的大厅中往返撞击，如同他一步步跌入疯狂的脚步。

库布里克在这部影片中完美地运用了无人称视点的摄影机运动，影片中充满了俯瞰、推及平移的摄影机运动。但在影片的故事世界中，并没有人可能占用那样的机位及视点，也就是说，摄影机运动并没有以故事中的人物的目光及运动作为依据，这是恐怖片中的“鬼视点”镜头。于是，自主的摄影机的镜头仿佛是来自旅馆天顶、墙壁或无人知晓的幽暗处，仿佛会喷涌鲜血的墙壁充满了邪恶的生命，它窥视着杰克一家，如同猎人在窥视着猎物。当丹尼踏上小脚踏车时，摄影机始终在背后跟拍他，使整个场景具有一种监视与追逐的意味。

再次之，影片运用了雪——覆盖了群山，封锁了道路的暴风雪，和血——旅馆红色的墙壁、红色基调的盥洗室、喷涌而出的、可以飘浮起家具的血液，丹尼用红唇膏涂抹在墙上的、反写的“谋杀”，以及冬季幽暗的光线、大量的夜景场面构成了影片超常的色彩与光的世界。甚至在杰克完全陷入疯狂之前，幽暗的布光效果已经将他变得苍老而狰狞。而在黯淡的人工光照下异样明亮的一对小姑娘的幻象便具有了奇异的恐怖效果。在影片的最后一场，杰克持斧在迷宫追逐丹尼，整个光源来自于迷宫拐角处的脚光，使场景惨淡而怪异。

正因为影片自身的多样性与不确定性，加上超常的环境造型、声音及无人称依据的摄影机运动，使影片具有了鲜明的现代感。它不仅是一部恐怖怪诞片或一个鬼故事，而且如同一面魔幻之镜，折射出现代人内心深处无名的恐惧与焦虑，触及了现代艺术的共同主题：邪恶与疯狂。这使得本片超出了一般恐怖片的范畴，而具有了艺术魅力。

克雷默夫妇

（KRAMER VS·KRAMER）

美国哥伦比亚—艾米—华纳公司1979年出品
根据艾弗里·科尔曼同名小说改编
编剧：罗伯特·本顿
导演：罗伯特·本顿
摄影：内斯托尔·阿尔门德罗斯
主要演员：达斯廷·霍夫曼（饰泰德）
梅丽尔·斯特里普（饰乔安娜）
贾斯廷·亨利（饰比利）

泰德是美国一家广告公司的职员，很精明能干，公司决定提拔他当创作部主任。他回家正要把这个好消息告诉妻子乔安娜，妻子却说不爱他了，立刻要离开丈夫和六岁的儿子比利出走，如果泰德强留，她就会跳楼自杀。

乔安娜走后，泰德肩起做母亲的担子，要给儿子预备早点，送他上学，陪他玩耍……可是泰德头一天做早餐，就把面包煎糊了。比利也不习惯和父亲独处，时时想念妈妈。泰德为照料儿子，有时上班迟到，不能按期交稿。他变得喜欢在领导面前谈他的比利，可是工作却没有起色。一天，比利在游戏场上玩，不小心摔伤了头部，泰德抱起儿子一口气跑到医院，缝了好几针，总算没留下伤疤。从此父子相依为命，感情更深了。这时，乔安娜突然从加利福尼亚州回到纽约，要求抚养儿子，泰德不同意，于是诉诸法律。泰德对打赢这场官司满怀信心，不料，公司因他工作不力，解雇了他。这意味着他无力养活孩子，官司必输，而开庭日期又不能推迟。幸亏泰德在24小时内又找到一份工作。在法庭上，

泰德和乔安娜才相互有了新的了解，泰德原以为多挣钱养家，就会使妻子快乐幸福，不知道乔安娜放弃工作，关在家里八年会失去生活信心，失去自我。乔安娜这时才感受到丈夫对儿子的挚爱和他为维持家庭生活付出的紧张劳动。但是法院还是将比利判给了乔安娜。泰德和儿子吃过早餐，东西收拾停当，等着乔安娜来接比利。乔安娜来了，向泰德表示，她想来想去还是应该让比利留下。

这是一部精心制作的影片。片中既没有暴力与色情，也没有惊险故事和离奇情节。那么，它凭借什么力量能让全世界观众为之倾倒、为之动情、为之落泪？凭借什么成为“一个在电影和生活中很少见的奇观”呢？我们可以说扮演泰德的演员达斯廷·霍夫曼的表演太棒了，他是那样质朴无华、无懈可击，也许他在拍这部影片时，正在体验与妻子安妮·芭恩发生矛盾、分居、闹离婚有密切关系。自然，天才和勤奋才是根本，否则，我们就无法解释梅丽尔·斯特里普极其出色的表演。她的才华在她主演的《法国中尉的女人》和《苏菲的选择》中已有充分显示，并先后获奥斯卡金像奖提名与最佳女主角奖。我们大家都会赞美贾斯廷·亨利扮演的比利，他没有一点儿童演员常有的做作的毛病，他确实是个天才。自然，我们还可以说导演罗伯特·本顿如何善于同演员合作，启发他们作即兴表演；如何运用电影的各种手段将影片处理得既流畅、和谐，又统一完整。但是最重要的，所有上述成就都是在优秀的电影剧作这片沃土上生长、开花、结果的。首先，这同罗伯特·本顿自己就是经验丰富的电影剧作家有最直接的关系。可以说，这部影片的成功，首先有赖于改编的电影文学剧本，它获得第52届奥斯卡最佳改编剧本奖是受之无愧的。我们不可能在这里对剧本改编作什么分析，有志于电影的创作者都应当对原小说与电影文学剧本作认真研究。

这部电影剧作的主要特点是，作者从头至尾，始终如一地紧

紧把握着主要人物感情、心理的细微变化。换句话说，作者充分发挥的是电影的叙事潜能，不是情节的着意编排，但是，作者又利用了传统的剧作结构框架（从前边介绍的故事梗概就看得出来）。或者说，这种轻度的跌宕起伏，主要不是建筑在统一的情节线上，而是植根于主要人物心理、感情的细微变化上。也可以说，作者将传统的剧作结构框架与电影叙事有机地结合在一起，造成既感人又吸引人，既高雅又通俗的特殊效果。当剧作以叙事为主体时，通常它不依赖情节，而主要是靠细节来支撑。这些细节通常是通过人物的面部表情、目光、对话、动作等等来完成，它们在影片中是有机地相辅相成的。为了便于叙述清楚，我们只好分别举例说明：如比利不吃饭就要吃冰激凌，泰德不准，比利还是吃了。泰德把儿子抱进卧室，扔到床上，然后出去喝了一点酒，镇静一下又进来看儿子。比利先轻声说："是我不好。"接着问爸爸："妈妈因为我是坏孩子才走的吗？"这两句话里包含孩子对刚才自己行为的反思，并联想到妈妈出走的原因。除了比利的心理变化，还引出泰德象对朋友似地对儿子讲述了自己在乔安娜出走问题上的过失。当泰德要离开房间，比利说："别让小虫咬"，泰德回答："明天起得早"——这里，作者有意重复影片开头乔安娜对比利讲的同样内容的话，从而透视出父子情达到母子情的同等深度。又如影片结尾，乔安娜走进电梯，抹了一下脸上的泪水，拢了拢头发，问："这样行吗？"泰德微微一笑，回答："很美。"一问一答共六个字，留给观众多么丰富的想象！大家知道，动作细节在电影中有着重要作用，它同样可以有力地揭示人物内心深处的细微变化。如泰德从乔安娜手里夺过箱子，打开衣柜，本打算将箱子里的衣服一件件拿出来，放到柜子里，但他看到柜子里的东西堆得乱乱的，更激起他心里的烦乱，突然把整个箱子塞进去，使劲关上柜门，多么准确地表现了泰德对妻子出走的难以控制的愤慨情绪。又如，泰德头一回做早餐，一边做，一边说着，在电影中很忌讳这种方法，可是在这部影片里则非常出色地表现了泰德的纷

乱心情，他的不自信，他的无可奈何。尤其比利提醒锅里的煎面包片糊了，他慌忙去拿，烫了手，锅掉到地上，他狠狠骂了一句："该死的女人！"接着猛踢煎锅一脚，抬头看到比利困惑的目光，又怕伤害了孩子，忙说："什么事儿也没有，放心吧！"总之，我们从影片的第一个镜头起，就和剧中人物共同经历着心理和感情的变化，观众作为客体被溶入银幕上人物的主体中去了。面所有这些对话、表情、动作都是通过电影的叙事语言和造型语言和谐地体现出来。有人说电影语言就只是"造型"，他们忽略了叙事，忽视演员的表演，乃至将演员当作任意摆布的符号。影片《克雷默夫妇》的巨大成功，对上述不正确看法作了有力的回答。这部影片在1979年荣获第52届奥斯卡的最佳影片、最佳改编剧本、最佳导演、最佳男主角，最佳女配角等五项金像奖。评论界往往把影片的成功归之于它适应了当时美国社会观众的心理，而忽视了它的艺术成就，这种观点是不全面的。

秋天的马拉松

(Осенний Марафон)

苏联莫斯科电影制片厂1979年出品
编剧：阿·沃洛金
导演：盖·达涅里亚
摄影：谢·伏朗斯基
主要演员：奥·巴西拉什维里（饰布齐金）
玛·涅约洛娃（饰阿拉）
纳·贡达列娃（饰尼娜）
叶·列昂诺夫（饰瓦西里）

布齐金是苏联某研究所的翻译。他心地善良、性格懦弱，因而尽管工作繁忙，他也从不拒绝人们对他的请求。来自丹麦的教授汉森常到家里打扰他，向他请教翻译方面的问题，布齐金始终热情接待。汉森每天清晨来邀布齐金跑步，布齐金也乐于从命。老同学瓦尔瓦拉翻译能力低，请布齐金帮她修改译稿，他也认真去干。邻居瓦西里找他喝酒，他放下手头工作，带着苦笑相陪。布齐金还得陪瓦西里去森林采蘑菇。总之，他从来都不好意思拒绝别人的要求。布齐金有妻子，可是年轻的打字员阿拉又真心真意爱上了他。布齐金无法拒绝阿拉的爱，于是他整天奔波于情人与妻子之间，有时还不得不在妻子面前编几句瞎话，说刚才不在阿拉那里。他经常不得不用跑步，尽力挤出少得可怜的业余时间在两个女人当中周旋。结果，阿拉不满意，因为布齐金在她这儿没呆一会儿，布齐金腕上提醒"时间已到"的电子表就响了起来。妻子也不给他好脸色，她知道丈夫对她不忠诚。一天，布齐金的女儿、女婿要远行，他未能赶到机场送行，妻子一气之下，离家出走，阿拉也因布齐金失约，扯下电话线，不想再理睬他。这下子，布齐金突然感到从未有过的轻松，他快活得在屋里跳起舞。突然，铃响，阿拉又打来了电话，尼娜也回来了，汉森又来叫他跑步……他们都离不开这个既善良又软弱的知识分子，布齐金的生活又得象马拉松一样继续下去，不知何时才能到达终点。

这是一部悲喜剧。我们看到布齐金一次次受窘的样子都会发笑，同时又会伴着某种说不出的辛酸。

达涅里亚导演的《秋天的马拉松》不同于梁赞诺夫拍的喜剧，如《被遗忘的长笛曲》。梁赞诺夫的喜剧影片，常常伴有许多音乐、歌声，有时还插入梦幻镜头。达涅里亚的这部影片的喜剧效果，主要来自布齐金这个人物懦弱的性格。这种性格造成他与周围的人们的不协调、不适应。布齐金是个好人，但不是心甘情愿为别人的人（如果心甘情愿为别人做事就失去喜剧效应），因而他虽"助

人”却得不到什么“乐”。布齐金是极其懦弱的，假如作者只给我们展示一个懦弱的性格，这部影片也就失去存在的价值。它的价值在于作者通过布齐金与周围人物的关系，让我们进一步深思布齐金生活的那个社会环境——这个环境里的每个人根据自己的需要，都向这位知识分子提出各种各样的要求，以满足自己的愿望。他们从不考虑布齐金对这些额外负担是否应该承受和是否承受得了。其结果，使得这位颇有才华的翻译家，变成整天应付各种人的忙忙碌碌的庸人，以致弄得他精神疲惫，身体一天天垮下去——马拉松跑步非但没有给他以健康的体魄，反而损坏了他已有的健康。

众所周知，喜剧片是电影创作中相当困难的一种样式。作者要十分热爱生活，要善于观察和捕捉能构成喜剧效果的细节，并展示出深刻的思想内涵。如果一部喜剧片没有比较深刻的思想，结果必然是些滑稽动作的卖弄或笑料的堆砌，变得浅薄而无聊。因而，喜剧电影要求作者从题材的选择，人物关系的构成，情节的安排，细节的提炼，构思的巧妙等方面都要有喜剧的发现。仅仅这些还不够，剧作家在动笔前对上述各种元素、条件，都要反复思考，想通想透，然后再加上演员临场的即兴发挥才可能产生好的喜剧。喜剧片创作是件相当严肃相当困难的事情。《秋天的马拉松》在许多方面都给我们提供了有益的启示。

首先，布齐金的性格和他的紧张的工作本身就存在着强烈的喜剧因素：如果布齐金不是天性善良，人们对他就不会有那么大好感，也就不会接近他，愿意向他提出要求。假如他性格果断，他在阿拉与妻子当中可以选择自己最爱的女人；在没有时间提供帮助时，可以谢绝别人的请求。或者相反，假如他性格优柔寡断，对任何请求都犹豫不决，也会使人们对他失掉兴趣。可见性格喜剧中，人物性格的设计具有头等重要意义。其次，如果他不是工作繁忙紧张，而是有许多闲暇时间，他也就不必在情人与妻子间作马拉松式的奔波，自然也就失去了现在这样的喜剧效果。

人物性格的鲜明对比，是进行电影剧本创作经常使用的方法，喜剧电影尤其是这样。可以说这是获得喜剧效果不可缺少的方法。例如《淘金记》中卓别林扮演的查利与大汉吉姆的对比——不仅是性格对比，还有外部形象的对比（我国过去善演喜剧的精瘦的韩兰根与奇胖的殷秀岑就有强烈的对比）。观众看喜剧片时，从欣赏习惯上就自然有这种要求。只要一大一小或一胖一瘦两个人物站到一起，就能产生喜剧效果。又如《被遗忘的长笛曲》中丽达与莲娜的对比，前者妩媚温柔，后者冷若冰霜，两个人物也是从性格到外在形象上都存在强烈对比。这部影片中的情人阿拉与妻子尼娜的对比也很鲜明。阿拉的叔叔与布齐金邻居瓦西里的对比也是如此。

性格喜剧通常都不是靠演员过分夸张的表演来取得喜剧效果，而是建筑在细致心理分析的基础上，如《两个人的车站》、《命运的拨弄》。正因为如此，才可能更加有效地传达较深刻的思想。这些喜剧决非那些靠挤眉弄眼，做鬼脸，出洋相的所谓喜剧所可比拟的。那种所谓的喜剧，只不过是对喜剧的亵渎。

剧作家阿·沃洛金1949年毕业于苏联国立电影学院。他创作过许多优秀电影文学剧本，如《老姑娘》、《魔术师》、《带雨的肖像》、《五个夜晚》等等。他的剧本大多有细腻的心理描写、幽默、抒情和对生活作哲理性探索等特点。导演达涅里亚也有与沃洛金同样的艺术气质。他毕业于莫斯科建筑学院，1959年又读了电影导演高级班。他在高级班毕业后，先是同塔兰金合作导演了著名影片《谢辽沙》。尔后，他独立拍了许多有影响的片子，如《我漫步在莫斯科》、《眼泪》、《阿弗尼亚》、《莫悲伤》等等。达涅里亚是苏联著名导演之一，俄罗斯人民演员。影片《秋天的马拉松》获法国夏姆鲁斯第五届国际喜剧片电影节大奖，1980年全苏电影节大奖及1981年国家文艺奖。

现代启示录

(APOCALYPSE NOW)

美国佐埃特罗普影片公司1979年出品
根据约瑟夫·康拉德的小说《黑暗之心》改编
编剧：约翰·米留斯、弗朗西斯·福特·科波拉
导演：弗朗西斯·福特·科波拉
摄影：维多里奥·斯托拉罗
主要演员：马丁·谢恩（饰威拉德）
马龙·白兰度（饰科茨）

影片的情节主线取材于约瑟夫·康拉德的名著《黑暗之心》，只是把背景移至越南战场。美军上尉威拉德奉总部的秘密命令，带领三个士兵沿一条河溯流而上，到柬埔寨境内去寻找已脱离美军的科茨上校。命令是：找到并杀死他。因为这个有着辉煌、无可指责的历史的上校已陷于疯狂，他在柬埔寨境内建立了一个独立王国，推行野蛮、非人、血腥的统治，并且不时对美军进行着他狂人谵妄式的广播宣传。威拉德率部前往，几乎横穿过整个越南战场，在目睹并经历了种种暴行、恐怖、杀戮与死亡之后，他终于找到并面对科茨的时候，他意识到自己所面对的不过是人类（包括威拉德在内）共同的邪恶。尽管他依然杀死了科茨，但同时也明白了他已在实际上取代了科茨。

正如片名所预示的，影片选用了最古老、最普遍的“道路与旅途”的情节模式，而且是它最为经典的形式：一群人逆流而上，远离了社会与习惯的制约，经历了一段非同寻常的旅行。在这一模式之中，通常包含着一个基本的叙事行为：寻找。被寻找的对

象通常具有远远超出它自身的价值——一种心灵的价值。然而，一反西方叙事艺术中的“寻找上帝”天路的历程，在《现代启示录》中，寻找科茨之路，是一条走向邪恶之路，是走向人们宁愿称之为“疯狂”也不愿去直面、去深究的灵魂与人性的深渊的旅程。这种邪恶甚至超出了对罪行的界定，而直接成为一种纯粹的、弥散着的恐怖。“恐怖”——它作为科茨一段著名自白的核心，成为威拉德残酷地杀死科茨时，银幕上一种回声般的轰鸣。在影片中，威拉德完成了他寻找科茨的旅程，同时完成并重现科茨的心灵旅程。尽管当威拉德终于到达了科茨的“王国”时，看到的是狰狞的图腾柱、怪异的石像、椰树上高悬的尸体，地面上滚动的人头；看到的是在迷狂中将科茨奉若神明的土著。但经历了“科茨的旅程”，便不难发现，科茨的王国并不完全是一种疯狂的产物，一种完全异己的力量，它内在于文明之中，内在于战争之中，内在于人性之中。

科波拉正是以这种方式继续着他在《教父》中开始的对美国文化的反思和批判，探求着他对文明——美国社会阴暗面的认识。在这部影片中，科波拉实现了古老的情节模式与现实主义主题的奇妙平衡。他以旅程本身为情节，展开了越战的“实况纪实”。那是一连串的疯狂与暴行，那是一连串的荒诞与杀戮。没有逻辑，也没有目的，只是无尽的湄公河，只是无尽的令人惊骇，以致永远不再能复原的体验。在《现代启示录》中，越战的残忍并不是通过痛苦与死亡来表现的，而是恰恰相反，在这部影片中，越南战争如同一次盛大的美国式的狂欢节，其中充满了野餐会、冲浪、封面小姐的劳军与表演、圣诞之夜般的战场。影片中一个经典的巴顿式的美国英雄基戈尔中校会在遍地横尸上发放特制扑克牌作为占卜用的死亡证；会率领他的团队——“空中骑兵队”播放着瓦格纳的音乐俯冲向北越的和平村庄，进行毁灭式的杀戮；壮观的航拍镜头与银幕上奔涌而出的《女武神》的旋律，使得这场屠杀如同令人醉心的游戏。在下一场景中，我们看到基戈尔身穿漂

亮的空军制服，系着黄色的绸巾，呼叫着指挥着一队喷气战斗机。战斗机以空中表演的美丽的队形掠过蓝天，冲向海滩边葱绿的椰林，顷刻间，椰林成了一片烈焰升腾的火海。这并不是战斗，这只是为了开辟冲浪场，这只是因为“这里的浪有六英尺高”，于是“让丛林回到石器时代！”于是“连尸体也不会留下，只有汽油味”。如果影片具有一个真正的主题，那么这主题便是荒诞感。威拉德便是这样开始走向科茨。事实上，包括他自己在内，影片中的每个美国士兵都那样无邪而欢乐，又那样疯狂而残忍，他们已经在丛林的梦魇中面目全非。他们与科茨的唯一区别是：他们还没有撕碎文明禁忌最低限的面纱，他们还只是些“无罪”的“执行命令”的士兵，他们是将军们手中的枪；而科茨则要成为主宰。

正是在湄公河两岸无尽的、沉默的丛林之间，在投枪、毒箭、老虎、劳军演出的包围之中，威拉德开始理解了科茨。当他一枪打死了被误伤的越南小姑娘的时候，他便跨过了这一旅程的中点。他开始超越禁忌，他完成了自己（也是科茨）的心灵历程的转折。从这一时刻起，他开始趋向“黑暗中心”。他找到了科茨。后者完全可以杀死他，却终究没有杀死他，因为科茨想借用威拉德之手来完成他渴求已久的自杀。这个在他的独立王国中介乎神明与太上皇之间，在美军首脑们看来介乎疯子与杀人狂之间的怪物，事实上是一个身心交瘁却异常清醒的个人。他深深地浸透了美国文明的阴暗，他试图以恐怖来“创造出一种纯真的新的现实”（斯托拉罗）。但他力不能及。于是在土著们祭祀仪式上砍杀一头公牛的场景，与威拉德挥动短刀猛砍科茨头颈的场景交替剪辑中，传来了科茨空洞的低语：“恐怖……”这是他为恐怖付出的代价——他自己成了文明祭坛上的一具牺牲。当威拉德一手持染着科茨鲜血的短刀，另一手执科茨的书本走出门外的时候，曾折磨他的土著们跪倒在地，承认并迎接一个新的神明与主宰：他已然取代了科茨。然而，他只是厌恶地拉起土著中的同来的伙伴，登船而去。

为了表现这种荒诞感，科波拉让整个影片具有一种“大歌剧”

风格，夸张、华美、带有强烈的表演色彩。他以这种视听风格来传达他的双重意义。首先，他是要突出这部影片鲜明的美国文化精神，那种百老汇大歌舞加圣诞欢歌式的明快、粗犷与放纵。其后，当他将这种典型的美国文化精髓，放置在越南战场——美国人心灵与现实的疤痕和耻辱上的时候，便呈现出一种鲜明的反讽意味。战争与大歌剧，这题材与风格的叠加本身就构成影片的荒诞感。

尽管这部影片在商业发行上遭到了惨败，但它仍然为科波拉赢得了左翼艺术家的声誉。一个参加过越战的老兵对科波拉说："如果有人问我越战是什么，我就请他去看《现代启示录》。"科波拉认为这是对影片的最高褒奖。

玛丽亚·布劳恩的婚姻

(DIEEHE DER MARIA BRAUN)

联邦德国阿尔巴特罗斯制片公司、特里奥制片公司、WDR西德意志电视台1979年联合出品

编剧：彼得·梅特斯海默

导演：赖纳·法斯宾德

摄影：米歇尔·巴尔豪斯

主要演员：汉娜·许古拉（饰玛丽亚）

克劳斯·勒维奇（饰赫尔曼）

第二次世界大战临近尾声，玛丽亚同赫尔曼相爱一周后就登记结婚了。他们婚后生活只有半天一夜，赫尔曼就上了前线。战争结束，赫尔曼仍未回来。玛丽亚背着寻夫的牌子，每天去火车站等待丈夫或知道赫尔曼下落的人。女友贝蒂的丈夫从前方归来，

给玛丽亚带来一个坏消息——赫尔曼牺牲了。

玛丽亚为了谋生，在一家为美国占领军开的酒吧里当招待，认识了美国黑人军官比尔。不久，玛丽亚与他同居，怀了孕。偏在此时，赫尔曼突然从战俘营回来。玛丽亚在她爱的丈夫和喜欢的比尔之间进行了选择，她举起酒瓶击中比尔头部，比尔当场死掉。赫尔曼自愿替妻子受过，进了监狱。玛丽亚为了等丈夫出狱后，一起过上丰厚的物质生活，她决定外出找工作。在头等火车厢里，她与开纺织厂的法国人奥斯瓦尔德相识，很快成为他的秘书与情妇。她如实地将自己同奥斯瓦尔德的关系告诉了狱中的丈夫，并为赫尔曼早日出狱而积极奔走。到了丈夫出狱那天，她去狱中接他，赫尔曼已经走了，留下一封信，说他到澳大利亚、加拿大去了，等成为一个人再回来和玛丽亚一起生活。玛丽亚为此精神受到很大打击，从此情绪变得反常，对母亲寻衅发火，对奥斯瓦尔德冷漠无情。不多久，奥斯瓦尔德心脏病发作死去。玛丽亚还在悲痛中，赫尔曼回来了，接着奥斯瓦尔德的代理人到来，宣布奥斯瓦尔德的遗嘱：他的一半财产给了玛丽亚。根据奥斯瓦尔德与赫尔曼在狱中达成的协议，即他活着时，赫尔曼不得干预他与玛丽亚的关系，为此，赫尔曼得到法国工厂主的另一半财产。玛丽亚没想到赫尔曼会拿她作这笔交易。她本来就不清楚自己是否还象从前那样爱赫尔曼，现在感到精神在崩溃。她头一次在煤气灶点烟时忘了关煤气，再次点烟，煤气爆炸，这对夫妻与整个房子在大火中化为灰烬。

赖纳·维尔纳·法斯宾德是战后崛起的“新德国电影”的重要代表人物之一。他被誉为奇才、怪才、德国神童。他自幼深受美国好莱坞影片的影响。从事电影后，他很崇拜美国情节剧老导演道格拉斯·希尔克；也受法国现代派导演戈达尔电影的启示。他梦想创造一种德国式的好莱坞电影。他说：“你想看德国的好莱坞电影吗？是的，我很赞赏这种影片。我设想的最好的影片就是

一种结合体，它象好莱坞影片那样美，那样有力和那样奇妙，然而它无疑又是一部德国影片，能对制度持批评态度。”他还说：“这正是我考虑了十五年之久的问题——即好莱坞影片究竟有什么特别之处？我怎样才能在德国电影中做到这一点？现在我终于找到了恰当的表现方式。”(《世界电影》1982年第五期第210页)《玛丽亚·布劳恩的婚姻》就是他思考十五年之久的好莱坞式德国电影的代表作。从这点上可以说，《玛丽亚·布劳恩的婚姻》也是超过许多好莱坞影片的一部杰作——尽管个别美国影评人把《玛丽亚·布劳恩的婚姻》说得一无是处，什么“大杂烩”、“无聊的连续广告剧”、“笨手笨脚的劣等赝品”，但是法斯宾德的声誉在美国却与日俱增。在纽约专门组织了法斯宾德电影节。美国《纽约时报》称法斯宾德为“西欧最引人注目的、最有才干的、最有鲜明特色的、最富于独到见解的青年电影制作者。”当时法斯宾德仅三十四岁。

《玛丽亚·布劳恩的婚姻》是一部典型的情节片。它不同于一般情节片的地方就在于影片中渗透着法斯宾德的灵魂，他的创作个性，他的风格，他的洒脱，他对许多场面新颖而天才的处理。毋庸置疑，这部影片不仅有相当高的观赏价值，在电影艺术创作上也很值得研究和借鉴。

首先，这部影片除了遵循“情节剧”的一般叙事模式，即巧妙地使用“发现”与“突转”，充满潜台词的对白之外，还充分调动了画面造型与声音造型的最大表现力。最令人称道的是，法斯宾德在运用这些电影手段时，显示出自己的独特性。严格讲，有些导演处理并不符合一般生活逻辑，但观众第一次看影片时很难觉察出来。例如法斯宾德同许多大师一样，力求扩大画面的空间感，但通常都是向画面两侧延伸，法斯宾德则一方面利用镜子（他拍的影片中经常出现许多镜子），另一方面利用人物的纵深排列，造成可视的画面纵深感。几次玛丽亚探监的戏都是这样拍的，这远比单纯向两侧伸展造成的空间感大得多。其次，摄影机经常处

于运动状态。如玛丽亚在火车站寻找赫尔曼的场面，摄影机的运动，造成战争带给人们心理上强烈的不安全感。又如奥斯瓦尔德同美国商人谈生意，应是比较静止的，但法斯宾德却让人物走来走去，摄影机也随之运动起来。这既表现出谈判不顺利时，人物情绪的烦躁，又使观众不因对白过多而感到乏味。可以说，法斯宾德紧紧把握住电影作为运动的艺术的妙诀。有时，观众随着摄影机的运动，真有一种驾一叶轻舟，荡漾湖上的舒适感。

法斯宾德为了强调他要传达给观众的东西，常用些别开生面的方法，或者说，他丝毫不拘泥于生活本来的样子，这正见出他的功力与才能。如玛丽亚为要到酒吧工作，用妈妈给她的胸针，换来一件低开领的黑色连衣裙，回来让妈妈给她缝底边时，法斯宾德让玛丽亚站在一张圆桌上，不时变换姿势，借以显露她那漂亮的腿。酒吧入门处安放一副双杠，作者让玛丽亚坐上去，也是为了在老板面前达到同样效果：表示她的灵活，她的秀美的腿，以便给老板一个特别的印象，证明她是最佳人选。法斯宾德为了强调人们生活在战争刚刚结束的环境里，不时让人物在废墟中活动；玛丽亚家本来有房门可以进出，墙上有个战争留下的大洞也不堵上，让贝尔格爷爷从里面钻出去。又比如，人们稍稍注意就会发现，影片从头到尾经常有一种没有声源的象搅拌混凝土机器的马达声，又象机枪扫射的声音，它给观众以强烈的刺激，让人们摆脱不掉恐惧与不安。这些大胆处理，说明艺术作品不同于历史，也不同于生活现实。这些处理与塔尔柯夫斯基在《伊万的童年》影片中描写伊万被处以绞刑后，又出现伊万的梦一样，具有自由想象的内在合理性。

法斯宾德1946年出生在德国巴伐利亚地区的巴特弗里斯霍芬城，只活了三十六岁。他从1965年开始拍片，到1982年去世，17年间共拍了42部电影，连同他参加演出的影片大约60多部。这是惊人的创造，是奇迹。《玛丽亚·布劳恩的婚姻》于1979年获联邦德国政府颁发的银质奖、最佳导演奖、最佳女演员奖、最佳置景

奖。同年柏林国际电影节授予此片最佳摄影技术银熊奖，授予汉娜·许古拉最佳女演员银熊奖。这部影片还在葡萄牙菲格拉达福兹电影节上获大奖。还有，《玛丽亚·布劳恩的婚姻》这部杰作的拍摄，只用了35个工作日，这确实是个奇迹。

铁　皮　鼓

(Die Blechtrommel)

联邦德国、法国1979年联合出品根据肯特·格拉斯的同名小说改编

编剧：博特·卡尔纳

导演：福尔克尔·施隆多夫

摄影：伊戈尔·鲁特

主要演员：大卫·本南（饰奥斯卡）

安杰拉·文克雷（饰阿格内斯）

达尼尔·奥布雷赫斯基（饰布朗斯基）

主人公奥斯卡讲述了这样一个故事：1890年，外祖母安娜还是个未婚的姑娘，一个叫约瑟夫的青年逃避追捕，钻进了她的大裙子下，从此他成了我的外祖父。我1924年生于普鲁士的但泽。我的母亲阿格内斯是个波兰人，她与她的表弟布朗斯基相爱，因近亲未能成婚。后来她嫁给了我的“父亲”——洋货商人阿尔弗莱德。布朗斯基是我家的常客。我三岁时便看透了成人社会的欺骗与虚伪，我故意从楼梯上摔下去，摔断了颈椎骨，从此我停止在94厘米的身高上。三岁生日那天，妈妈给我买了一个红白相间的铁皮鼓作礼物。从此，这只鼓终日挂在我的胸前，成了我的第二生命。我发现，每当我敲着鼓发出尖利的喊声时，玻璃就会破碎。希特勒上台后，阿尔弗莱德参加了纳粹，我却躲在观礼台上，

用杂乱的鼓声破坏了法西斯的集会。我的母亲经常外出与布朗斯基幽会。突然，她拼命地、没完没了地吃起鱼来，直至为此付出了生命。母亲死后不久，我的生父布朗斯基也被纳粹组织枪毙了。不久，我的家里来了一个女仆玛丽娅。我和我的“父亲”都占有过她的肉体。她生下一个男孩儿，我知道他是我的骨肉，但我“父亲”和外婆都认为他是我的“弟弟”。我参加了一个侏儒马戏团到前线演出，返回的时候，我的一个情妇被炸死了。1945年苏军攻进了我家乡，阿尔弗莱德被苏联士兵击毙。我将埋葬“父亲”，也将埋葬铁皮鼓。我和玛丽娅所生的儿子用石块击中了我的头部，使我落进了坟坑。这时人们突然感到我的身体又恢复了生长。

1962年出版了肯特·格拉斯的“但泽三部曲”的第一部：《铁皮鼓》。以后陆续出版的《猫与鼠》和《狗的岁月》，亦以两次世界大战中的普鲁士的但泽为背景，主人公亦以其独特的方式逃避社会并以逃避表示他们的抗议。应该说，格拉斯的小说为施隆多夫的电影提供了很好的主题、风格和视角。施隆多夫曾谈过他读小说后的体会。他说：“我看到小说中所写的底层的生活和底层所看到的历史。这是一幅壁画、一幅巨大的壁画，而且是被一个‘小人儿’看到的壁画。人们说奥斯卡是20世纪的产物。我认为他拥有两个非常当代的个性：拒绝和抗议，有力到能使玻璃破碎（用叫声）。”

奥斯卡——他是一个特殊的“人”。对于影片来说，他既是叙述视角，又是主要表现对象。作品通过他的眼睛，通过对他的表现，来实现对人类历史和现实的观察和透视。在影片中，他是个“小人儿”，生活在“正常人”之外的另一个世界中。他的王国有其独特的法规和思维方式。他在有意无意中成了现实的反叛和戏弄者。经过他的目光扫视或凝视过的事物，都罩上了疑云，不再那么简单而明确，同时又在本质上显得更加简单而明确。“巨大的壁画”在一个侏儒的仰视中愈发巨大。不知是它本身足够丰富、

宽大和复杂，还是奥斯卡帮助我们发现了大壁画的丰富而复杂的内涵。对于奥斯卡个人来讲，客观时间和年龄几乎是不存在的。他一出生就能看到日后敲着铁皮鼓的自己。他未出生，就知道自己的外婆外公的故事，就能观察母腹世界，并了解自己出生的全过程。他出生之后，可以不再长大，长久保持三岁时的94厘米身高。同母亲、生父、养父、外婆、情妇，他几乎没有过真正的感情交流。在这个世界上，他是丹麦哲学家克尔凯郭尔所谓的“最不幸者”：“孤独的、孤立无援的人站在一个洪荒的世界里，他没有心安理得的现在；也没有可怀念的过去，因为他的过去还没有到来；他也没有可以指望的未来，因为他的未来已经过去了；他不可能变老，因为他从来不年轻；他不可能变得年轻，因为他已经老了；在某种意义上他也不可能死，因为他本来就没有生活过；在某种意义上他也不可能生，因为他已经死了。”正是由于奥斯卡的这种天然属性，他才具有了超乎寻常的自我控制能力（零增长）和社会批判才能（尖叫与冷眼）。

铁皮鼓与尖叫——三岁的奥斯卡挎上了红白相间的铁皮鼓。三岁的奥斯卡发出尖利的叫声从楼梯上跳下去，结束了生长。铁皮鼓和尖叫从此伴随着他。他将本应运用于肢体成长的生命力灌注到铁皮鼓和声音中。它们成了他的生命的组成部份。凝聚的、浓缩的生命力迸发出来，叫声和鼓声便具有非凡的穿透力和震撼力：叫声可以击碎玻璃，鼓声可以改变并主宰众人的行动（如扰乱纳粹检阅）。奥斯卡舍弃正常人的“正常”，获得的是“非常”的冲击力和破坏力。那力量指向《社会丑恶的发展和有组织的谎言》。当他的“父亲”阿尔弗莱德在苏军解放但泽被打死的时候，奥斯卡将鼓与鼓棒作了“父亲”的陪葬品。作为纳粹成员的阿尔弗莱德的死，象征着法西斯主义时代的结束。白色恐怖高压下的奥斯卡，此时才恢复了生长的愿望和机能。那作为抗议的“话语”的鼓声和叫声，随着恐怖的结束而收起了锋芒。铁皮鼓与产生它的时代一同被埋葬了。

两组父亲——奥斯卡有两个“父亲”。一个是波兰人，一个是普鲁士人；一个是被纳粹驱逐和镇压的对象，一个是纳粹党徒；一个是母亲阿格内斯的情人，一个是她的丈夫。奥斯卡的儿子库尔特也有两个“父亲”。一个是纳粹的冲锋队长，一个是反纳粹的侏儒；一个是普鲁士人，一个是波兰人；一个是生父的“父亲”，一个是“祖父”的“儿子”；一个是母亲玛丽娅的丈夫，一个是她的情夫。在战乱年代，“儿子”成了被迫害的波兰生父和纳粹“父亲”的中间物。他们受着双重的保护和双重的打击。他们既要反抗承受被迫害者的命运，又要反抗可能成为纳粹的命运（他们名义上都是阿尔弗莱德的儿子）。他们成了一对“兄弟”。库尔特用一块石头击中了奥斯卡的头部，把他从恐惧和反抗的强烈抵牾所造成的严密封闭状态中惊醒。奥斯卡的两个“父亲”都死了。库尔特的纳粹“父亲”也死了。只剩下一个还没有长大的小父亲，也许正是他们创造并预兆了一个新的时代。

两个母亲——阿格内斯生活在两个男人之间，玛丽娅亦生活在两个男人之间。她们都为情人生下儿子，而拒绝为丈夫生儿育女。玛丽娅既是奥斯卡的情妇，又是他的母亲。两个母亲相继“哺育”着奥斯卡的“抗议和拒绝”。在她们身上，不是也存在着“抗议和拒绝”的微弱光辉吗？

雨——几乎每一重场戏，都有“雨”的介入。它已不仅是但泽自然环境的一个角色，也不仅渲染着一种时代的阴湿和寒冷，而且象铁皮鼓、两组父亲、两个母亲、两个儿子、尖叫和“小人儿”等一样，作为施隆多夫的重要的剧作语汇和声画语汇而出现在作品中，成为构成影片风格的丰富话语之一。

纸牌——在牌桌下，奥斯卡目睹了布朗斯基与母亲的私情。桌面上，阿格内斯和布朗斯基手上都拿着纸牌。在波兰人的邮局中，一场波兰人与纳粹的枪战刚刚结束，布朗斯基与他那受伤的朋友还有奥斯卡席地而坐，玩着纸牌。那位朋友是为给奥斯卡拿铁皮鼓而受伤的。临终，他已无力发牌。布朗斯基被纳粹枪毙

前的一刻，将手心中那最后一张牌翻给奥斯卡看。那张牌和那笑容，包含了他对阿格内斯全部的爱，包含了他的全部历史，受迫害的经历以及他的全部欢乐和痛苦。纸牌，是奥斯卡与生父间最深刻的联系。

应该说，施隆多夫是最擅长运用角色来确定影片叙述视角和风格的作者，是最擅长运用布景、道具、场面来丰富影片内涵的导演。将“小人儿”、鼓、鼓声、尖叫、玻璃的破碎、雨、纸牌、纳粹党徽、军服与便服、波兰人与普鲁士人、土豆和鱼等等，天衣无缝地集合在一部影片中，赋予它们内涵，并由它们再赋予影片更深刻的涵义，这是非电影天才所莫为的。所以，在拍摄了《丧失了名誉的卡塔琳娜·布鲁姆》(1975) 之后，以一部《铁皮鼓》而荣获1980年奥斯卡最佳外语片奖和戛纳电影节的金棕榈奖，对于施隆多夫来说并非偶然。

远山的呼唤

（遥かなる山の呼び声）

日本松竹影片公司1980年出品
编剧：山田洋次
　　朝间义隆
导演：山田洋次
摄影：高羽哲夫
主要演员：高仓健（饰耕作）
　　倍赏千惠子（饰民子）

耕作是个为人忠厚、沉默寡言的农民。他的妻子被高利贷者逼死，他一怒之下杀死了那个高利贷者，逃到北海道，在民子家当了帮工。

民子的丈夫去世了，她与儿子武志相依为命，艰难地撑持着自己的牧场。她对身材魁梧的耕作的到来一开始充满恐慌和警惕，但渐渐地发现耕作是个性格质朴、憨厚的人。耕作沉默无言地工作，赢得了这家人的好感。一天，一个叫虻田的带着人来纠缠民子，耕作三拳两脚就把他的两个“兄弟”打翻在地。武志对耕作崇拜极了。不久，民子生病住院，耕作把牧场管理得井井有条。民子出院后看着这一切，看着耕作与武志亲如父子的情景，眼中流露出一种温柔的爱。可是当她将这种情感羞涩地暗示给耕作的

时候，耕作却因心中有难言之隐而反应冷淡。一天，他们三人一起去参加赛马会，耕作被警方的密探发现并跟踪。耕作将自己杀了人的实情告诉了民子。耕作被捕了，判了四年刑。

在押送耕作去服刑的火车上，民子向耕作暗示了自己的决心：她卖掉了牧场，要一直等着耕作刑满归来……

鲁迅先生认为“看人生因作者而不同”，此话不假。同样一个题材，由于作者生活观点、艺术观念、趣味和修养不同，常常能写出截然不同的故事来。就说上面这个题材吧，至少有三种写作方法。例如我们采取从头讲起的方法，先讲耕作是怎样一个家庭，在怎样的情况下向高利贷者借了债，高利债怎样压得他们喘不过气，于是高利贷者逼死了他的妻子，他将高利贷者杀死出逃……这样的写法肯定会将这个题材写成一个外部冲突很强的类似于我国《白毛女》似的故事，成为一个具有批判现实主义倾向的社会问题剧。

但是日本民族似乎不喜欢将一个故事顺序讲来，他们习惯于“倒”着叙事。日本文学中素来流行着“推理小说”，“推理”似乎已成为这个民族思维的习惯之一。这种习惯也极大地影响了日本电影的叙事方式，使电影市场上流行着大量的“推理片”。就连《罗生门》、《天国的车站》这样高雅的作品，也仍然保持着推理的痕迹。那么，耕作的故事是否也有“推理”的可能性呢？这显然不是难事。我们可以先从死去的高利贷者讲起。一起凶杀案发生了，警方开始调查、追捕……这样的处理方法便会使我们获得一个类似《饥饿海峡》这样的影片。更何况一个身份不明的阴郁男子来到一个孤立无援的年轻寡妇家，这本身就具有强烈的戏剧悬疑。

但是，本片的编导者显然对利用这个题材完成一次社会控诉或是诱导好奇的观众追踪一个案例不感兴趣。他独辟蹊径，以一个相当独特的视角从这个题材中发现了新的价值意义。于是，“恶人压迫善良人”和“警察侦破杀人案”这样被无数影片反复表现

过的情节主题在这部影片里仅作为前史和幕后戏留下一点虚渺的影子。而耕作经历中的一个小小的段落——他与民子的交往——却被择取出来，以酣畅细腻的笔墨，淋漓尽致地展现了耕作和民子之间这段感情关系发展的历程。在高度文明的社会，欲望、利益、竞争、淘汰……所有这些冷冰冰的字眼构成人们的生活。人们终日奔走忙碌，甚至连停下来喘口气，想一想奔走忙碌的意义何在也来不及。难道连结人与人之间的关系的只能是彼此的利益吗？难道说人对人微笑只因为对方腰包里那两个金币吗？如果这就是人们所说的文明，那文明还有什么意义？《远山的呼唤》的编导者显然对此太有感触了，他将自己对人际关系的所有美好理想全寄托在耕作、民子、甚至虻田的身上，充满感情地站在远离喧嚣都市生活的“远山”，去“呼唤”那种人与人之间未被污染的感情关系。

这样的选择不仅使一个看似平庸的题材焕发出时代的光彩，而且也为剧作带来了一种具有独特韵味的艺术风格、一种清纯高雅的艺术品性。

这部影片常常被一些电影理论家认为是情节淡化的典型。且不管这样的看法对不对，但至少我们可以看出这部影片情节的特点确实与传统的“戏剧式”电影有较大的区别。传统电影通常都有一个贯穿全剧的、戏剧性很强的冲突。这种冲突的争斗过程形成一个一个的波澜，每个波澜便是一个相对完整的情节段落，也就是人们称作“一场戏”的东西。而上场戏和下场戏之间则保持着一种事件外部的因果联系。但是在《远山的呼唤》中，这些传统的特征不那么明显了。首先，这部影片没有一个贯穿全剧的尖锐激烈的外部冲突。在耕作和民子之间，仅存在着一种由于性格差异而造成的微妙的性格抵触。（至于耕作与虻田兄弟的那场冲突，虽然具有足够的戏剧性，却不过是全剧之中的一段小插曲。）这种抵触是通过一系列细微、独特、生动、亲切的细节表现出来的。在场面之间也不存在着传统电影每场戏之间的那种严密的因

果关系。例如人们不可能说，因为帮民子收割、干活，所以耕作就打了虻田；因为打了虻田，所以民子病了；因为民子病了，所以耕作教武志骑马；因为教武志骑马，所以民子的表弟、表弟媳来访；因为表弟……不，我们不可能这么说。可见，这些场面之间没有因果联系，只存在一种时间顺序。英国小说家福斯特以来的很多人认为，只有存在因果关系的时候才能构成情节。所以，这部影片便常被人们认为是没有情节或是情节“淡化”了的。其实如果我们细心一点就会发现，这部影片依然是有一条因果关系链的，它应是这样：因为两人相遇而相识；因为相识而相助；因为相助而相知；因为相知而相爱；因为相爱而相随。显然，这是一条完整的、贯穿全片的情节关系链条，只不过传统电影的因果关系表现在情节的外部关系上，而这部影片则将它隐藏在内部。揭示和推动这条情节关系线的，常常是经过编导者精心设计、但在影片中却又似十分随意地出现的细节。如耕作第一次看到虻田与民子纠缠时并没有管，民子赌气地跑进屋里去，可是那门却关不上。这里本身有一种“潜台词”，因为通常像修理门窗之类的木工活都是由男人们来干的，民子、武志这对孤儿寡母却失去了这种生活依靠。但是，第二次虻田来纠缠民子，耕作教训了他，当耕作关切地问民子：“不要紧吧？”时，民子一刹那间脸红了，把门砰的一声关上了。显然，那扇门已被耕作修好。“门”这个道具细节，就是这样微妙地表现了两个人关系的变化。又如民子病愈后，看见耕作推着小车从牛棚里出来，武志缠着耕作要骑马。耕作一面推车，一面抬腿去踢武志。这个动作非常自然地流露出两人在民子住院期间建立起来的恰如父子的亲密关系。民子看到他俩这股亲热劲儿，心情很是复杂，一丝不易觉察的笑浮现在嘴角，向观众透露出她内心日益萌生的爱慕的信息。

日本电影常常赤裸裸地表现人生，这使很多日本影片充满令人憎恶的暴力和令人作呕的血腥。象《远山的呼唤》这么优美舒展、细腻委婉的影片还很少见。相信这样的影片，对提高观众的

电影观赏水平和修养，会有很好的作用。

名　　誉

（FAME）

美国米高梅影片公司1980年出品
编剧：克历斯托弗·高
导演：艾伦·帕克
摄影：迈克尔·西赛
主要演员：安东尼·弗朗西斯科（饰瑞伟）

新学年到来之前，一所美国艺术大学表演系、舞蹈系、音乐系的考场上，考生们纷纷施展自己的艺术天才。结果，绕斯等人如愿以偿，黑人男孩瑞伟陪女友前来报考，女友遭淘汰，他却被舞蹈系录取。

一年级开学，教员们都在强调本专业的重要。如舞蹈老师讲："舞蹈是最难的课程"；表演老师讲："表演是最难的职业"；音乐老师讲："音乐是世界上最难的职业"。然而，大多数学生却未能像老师所期望的那样完全地进入角色。表演课上，教员要求学生躺在地板上练习"松弛"，其中一个学生居然"松弛"得安然入睡，发出阵阵鼾声。

二年级时，同学们似乎意识到了学习的重要。表演系的学生在老师的带领下，努力去体验各种各样的感觉。而舞蹈系的一位女生，因为进步缓慢，被学校除了名。

三年级时，同学们终于懂得为了自己的未来要努力学习。黑人男孩瑞伟不仅开始坐下来读书，而且还能关心那位他曾经十分讨厌的文学教员。绕斯由于母亲的愚昧导致妹妹身亡而悲痛不

已。

进入四年级，通过切身的实践，同学们逐渐明白了一些艺术创作的道理，同时，他们也深切体会到了将来走出校门之后奋斗道路的艰辛。

毕业典礼上，同学们齐声高唱。歌声中充满了勇气和力量。

这是一部令广大青年学生特别是艺术院校的青年学生激动的电影。

首先它准确、真实地再现了美国艺术院校学生的生活，他们的所思所想，他们的理想追求，他们的由幼稚到成熟的成长过程。在一般人的心目中，艺术院校乃是一块培养天之骄子的世外桃源、人间仙境。孰不知他们也象普通人一样有那么多的喜怒哀乐，那么多的悲欢离合。当初，这些幸运的孩子依赖他们的天赋，竟是那样轻易、或者几乎是在玩笑之中，走进了这座艺术的殿堂，决定了自己今后的人生选择——其过程简直有些象胖胖的黑人女孩在表演系的考场上漫不经心地表演“等电梯”的小品。他们不懂得什么是艺术，也不知道自己的这一选择意味着什么。他们甚至以为：艺术就是游戏，它可以换来不尽的掌声和鲜花。而个人的天赋，也就等于可以驾驭这游戏的一切。于是，入学之后，他们中的许多人厌恶读书、厌恶上课。开学第一天，黑人学生瑞伟居然把他的双卡录音机抱进了教室。而且，他们不知道尊重他们的老师，更听不进老师们关于艺术创作的种种“谆谆告诫”。表演系老师在课堂上讲：要观察生活。一群男生却爬上盥洗室的窗户去“观察”隔壁女生们更衣……然而，这一切随着同学们年龄、知识的增长，终于发生了变化。突然有一天，他们惊愕地发现：“艺术”——他们曾以为自己就是它的化身——竟是那样遥远而陌生地站在他们面前。表演系的学生绕斯崇拜喜剧明星弗莱迪，大学四年中，他一直模仿弗莱迪，渴望自己能成为“弗莱迪第二”。大学毕业之前，绕斯来到一家夜总会，仿照弗莱迪的样子表演笑话，

谁知在场的听众竟一笑不笑。这时，绕斯才记起了这句话："艺术的成功不是模仿别人，而是寻找自己。"——这句话在四年前即影片开头表演系招生考试时，老师便告诉同学们了。还有比这更重要的：同学们突然感受到了在金钱至上的社会里，献身艺术，选择艺术为自己终身奋斗的事业，将意味着什么。表演系的女生丽莎一天发现她面前的这个饭馆跑堂，竟是那位自己曾深深崇拜的、自称去好莱坞工作的高年级男生。音乐系的女生"金嗓子"应邀前往一家"影视公司"试镜头。她兴致勃勃地正准备在艺术领域一显身手。谁知，结果她却是在"导演"的要求下，在摄像机前含着眼泪一件件地脱去了自己的内衣。然而，正是在明了了这一切之后，同学们并没有向现实屈服，他们坚持了自己的选择。

在艺术处理上，《名誉》焕发出一种"电影的魅力"。产生这种魅力固然有照明、色彩、场面调度、摄影机运动等因素，但是更主要的还是来自该片出神入化的剪辑处理。《名誉》表现的是表演系、舞蹈系、音乐系三个系的学生从入学到毕业四个阶段的学习和生活。它创造了一群呼之欲出的人物形象：黑人孩子瑞伟颇具舞蹈天才，然而却目空一切，拒绝学习，狭隘地仇视白人的一切，甚至包括白人写的小说；出身下层的犹太姑娘丽莎自身条件并不太好，然而母亲却一定让她进艺术院校；舞蹈系一位没有天才的学生结局不好，她被学校除名，为此，她几乎卧轨自杀。另一位舞蹈尖子因与瑞伟发生关系怀上身孕，也不得不离开学校。还有一味模仿喜剧明星的绕斯和不得已去拍色情录像的"金嗓子"等等。编导把这么多人物集中在一部影片中表现，当然首先归功于编导塑造人物的本领高超和卓越，同时也存在如何把这些人物编织在一起的技巧问题。这种编织技巧在影片中主要是通过剪辑来实现的。影片开始时，无数考生在三个系的教室进行考试。编导不是笨拙地一个系、一个系地去表现，而是将三个系的考试过程打碎，选用巧妙的剪接点将各系最具特色、最为精彩的考试段落接在一起。如开始的镜头是音乐系的考生在弹钢琴，下一个镜头

随着钢琴的旋律，是许多人腿跳动的中近景，镜头拉开，原来是舞蹈系的考生在考跳舞。音乐停止时，镜头又切回到音乐系考场，考官对那个刚奏完钢琴的考生说了声“OK！”。短短的一组镜头，不仅交代了两个考场的情况，同时初步向我们介绍了影片中的人物。可以说，整部影片都是建立在这种精心设计的剪辑基础之上的。

《名誉》的音乐处理也别具特色，为此，它荣获了1980年奥斯卡最佳音乐奖。人们常说：艺术的最高境界是它达到了音乐的境界。整部《名誉》便是一部动人心魄的交响乐。影片的故事框架分为一年级、二年级、三年级、四年级四部分，影片中也出现了四段激动人心的歌舞场面，它们分别安排在每一部分的结尾处，似乎是用音乐与歌舞的形式进行概括和总结。那么“第一乐章”可称之为“兴奋”；“第二乐章”可称之为“疯狂”；“第三乐章”可称之为“迷惑”；“第四乐章”出现在整个影片的结尾，可称之为“向往”。正是“兴奋”、“疯狂”、“迷惑”、“向往”组成了影片的四个乐章，它们共同的名字叫《名誉》。

莫斯科不相信眼泪

（Москва Слезам Не Верит）

苏联莫斯科电影制片厂1980年出品

编剧：瓦·切尔内赫

导演：符·缅绍夫

摄影：伊·斯拉巴涅维奇

主要演员：维·阿莲托娃（饰卡佳）

阿·巴塔洛夫（饰果沙）

伊·穆拉维约娃（饰柳德米拉）

1958年的莫斯科。一间集体宿舍里住着来自外省的三个姑娘：卡佳、柳德米拉、托妮亚。托妮亚天性纯朴善良，已有了男朋友，正准备结婚过幸福的小家庭生活。面包厂的女工柳德米拉是个浪漫型姑娘，她想找一个既有地位又有钱的丈夫，过她向往的上层社会生活。卡佳没有考取化工学院，也在工厂做工。她美丽、单纯、有知识，也有进取心和毅力。

卡佳在莫斯科有门远亲，是位教授。一天，教授夫妇要去外地度假，请卡佳来帮忙照看家，柳德米拉也被允许一同留下。两个姑娘突然置身于上层社会的环境里。浪漫蒂克的柳德米拉忽发奇想，她要和卡佳冒充教授的女儿，邀请社会名流来吃晚饭。卡佳不赞成，但最后还是依了柳德米拉。在这出荒唐的喜剧中，卡佳与电视台摄像师鲁道夫一见钟情，而后来往频繁。教授回来，两个姑娘又回到集体宿舍。在参加托妮亚婚礼的宴会上，柳德米拉发现卡佳有了身孕。不久，鲁道夫到工厂拍一个女工的先进事迹，发现这个女工就是卡佳，不是什么教授的女儿，于是遗弃了她。卡佳生下一个女儿，一面照顾孩子，一面发愤读书。15年后，她已经是化工联合企业的厂长，苏维埃委员，可是个人生活仍没着落。有一天，卡佳从托妮亚的别墅返城，在电气火车上遇到电工果沙。他把卡佳当作女工。他聪明能干，就是不愿当领导，还有个生活原则，妻子的地位不能超过他的地位。一次，鲁道夫到工厂拍电视新闻，发现厂长就是卡佳。之后，鲁道夫为了见女儿，突然闯到卡佳这儿来。这时果沙才知道他心爱的女人比他地位高，他立刻出走了。柳德米拉、托妮亚闻讯赶来，都为卡佳的不幸焦虑不安。最后是托妮亚的丈夫找到果沙并说服了他，果沙又回到卡佳身边。

50年代后期，西方影坛上已经出现以表现导演个性为特征的

"作家电影"。针对西方"作家电影"对人的潜意识、性本能的表现，苏联以叶·格布里罗维奇为代表的电影大师也提出了"作家电影",但它不是以表现导演个性，而是表现真正的剧作家个性的电影。与此同时，出现为观众拍片的主张，《莫斯科不相信眼泪》即是代表作之一。他们的为观众拍片是力求使影片的思想内容与表现形式能为广大观众所欢迎，所接受，所理解。因之，作者在《莫斯科不相信眼泪》中叙述三个姑娘的命运时，采用了各国人民都熟悉的童话形式。如一家有三个姑娘，一家里有三个儿子，一个村里有三个好伙伴等等。作者对卡佳、柳德米拉、托妮亚选择的生活道路，并不持有明显的爱憎，相反，作者对她们都采取客观的温和的态度，这也符合为观众拍片的目的。比如作者对托妮亚安于生儿育女的田园生活是理解的，对柳德米拉不切实际的生活追求也投以同情的一瞥，甚至赋予这个外表轻佻的姑娘以一颗善良的灵魂，卡佳遇到难处，柳德米拉表现得特别有同情心。当然，作者把最大的同情和理解倾注在卡佳身上，也是全片主要题旨所在，如卡佳的扮演者阿莲托娃说的:"为生活中的一切，必须付出自身的最高代价。"

这部影片在剧作上的另一特点，则是没有中心事件，更没有某人被杀，某人失踪之类的事儿，也不单纯是某男与某女的贯穿始终的爱情波折。三个姑娘生活中发生的一个接一个的日常生活小事儿，都是随着人物关系的发展变化自然流露出来的。它在剧作结构上特别要求在前一场戏中为下一场戏发出的主要动作埋下伏笔，不使观众感到突兀，这样，全剧就象环环相扣的连环套，而由卡佳的命运松散地串起来。但是作为情节剧，必须保持合乎逻辑的因果关系，比如在柳德米拉和卡佳冒充教授女儿，邀请社会名流的晚上，卡佳与摄像师鲁道夫相识；鲁道夫吹嘘电视在当今社会生活中的伟大作用，建议卡佳去电视台参观；参观后，他又请卡佳到家里吃饭；之后，思想单纯的卡佳经不起鲁道夫的诱惑而发生关系；鲁道夫以卡佳欺骗了他为借口，遗弃了她；这更

加促使卡佳发愤读书：卡佳作为女工在拍电视时讲的一番话已经显示出她的领导意识与才能，加上她刻苦学习，15年后她当上了化工联合企业的厂长等等。情节剧是“为观众拍片”的最佳样式之一。不过，为观众拍片，常常使作者有意无意陷入维护某种旧道德观念上去。同样，在《莫斯科不相信眼泪》中，作者为了迁就人们习惯的“门当户对”的传统的婚姻观念，不仅让果沙有传统的大男子主义特点，而且在郊外野餐那场戏里，通过果沙朋友之口，说了果沙许许多多好话，说他知识多么丰富，才能如何出众，领导工作中的许多难题都是果沙解决的，可是果沙就是不愿意当官儿。作者的意思是说，果沙不是官儿，但他的水平比官儿们的水平更高，与卡佳这个女厂长是般配的。值得注意和警惕的是，作者一旦离开人物性格和心理，以“先知”的身份进入剧情发展之中，就显得十分不得体，破坏了影片艺术的完整与统一。这种理性的举动还表现在，作者为了让观众感到果沙进入卡佳的家庭是合适的，理想的，对卡佳母女来说是幸福的，竟安排了果沙帮助卡佳的女儿打了小流氓的一组镜头，于是果沙在孩子心中立刻变成一位可敬可亲的男子汉。

尽管我们从剧作角度指出这部影片的某些不足，但作者“为观众拍片”的目的还是达到了，而且影片具有较高艺术水平。在1980年奥斯卡外语片的角逐中，《莫斯科不相信眼泪》影片竟击败了法国著名导演特吕弗的《最后一班地铁》、日本黑泽明的《影子武士》而荣获最佳外语片金像奖。这部影片引起美国观众的极大兴趣，放映的每一场，影院门口都排着长队，以至影院经理不得不临时把也是获奥斯卡金像奖的美国影片《平凡的人》撤下来，在两个放映厅同时放映《莫斯科不相信眼泪》。美国报刊称它是“一部惊人的杰作”。

一部影片的成功，通常都是由于剧作家与演员的最佳结合，换句话说，优秀剧本给演员提供了成功地创造角色的最大可能性，演员的天才表演方能准确地、创造性地传达出剧本的内涵与风格。

可惜，“演员与剧作”的研究，在我国还是一片荒地。

瓦连金·康斯坦丁诺维奇·切尔内赫是当代苏联著名电影剧作家；符拉基米尔·瓦连金诺维奇·缅绍夫是当代苏联著名导演和演员。他们都是俄罗斯功勋艺术家。维拉·瓦连金诺夫娜·阿莲托娃也是俄罗斯功勋演员。她是普希金剧院的话剧演员，《莫斯科不相信眼泪》是她主演的第二部影片。阿列克谢依·符拉基米洛维奇·巴塔洛夫是我国观众很熟悉也很喜爱的演员。他第一次演出是在影片《大家庭》里扮演年轻工人阿列克谢依·茹尔宾，后来在《鲁缅采夫案件》、《雁南飞》、《我亲爱的人》、《一年中的九天》、《带叭儿狗的女人》、《母亲》、《赌徒》等影片中扮演主要或重要角色。他是苏联人民演员，在苏联国立电影学院领导演员创作室。

最后一班地铁

(LE DERNIER METRO)

法国卡洛斯制片公司、赛笛夫制片公司、法国制片公司、法国电视台1980年出品

编剧：弗朗索瓦·特吕弗
　　苏珊娜·齐夫曼

导演：弗朗索瓦·特吕弗

摄影：让-皮埃尔·费戴

主要演员：卡特琳娜·德诺芙（饰玛丽翁）
　　杰拉·德帕迪约（饰贝尔纳）
　　汉斯·伯南（饰斯坦纳）

德军占领下的巴黎，物资短缺，黑市猖獗。在那些寒冷的夜

晚里，人们由于在家里取暖艰难，便大量拥入影院与剧场。

德国占领军掀起反犹运动，“蒙马特”剧团的犹太籍主任卢卡·斯坦纳已“逃离”巴黎。剧团的领导工作由他的妻子、女演员玛丽翁担任。她聘用了《大木偶剧团》的男演员贝尔纳担任斯坦纳作品《失踪的女人》中的男主角，同自己配戏。台上，俩人认真排练，配合默契；台下，玛丽翁觉得贝尔纳“难以捉摸”，贝尔纳觉得玛丽翁“不好接近”。《失踪的女人》的首场演出获得巨大成功，他们之间的距离缩短了。对于他们俩人之间关系的微妙变化，藏在地下室，在幕后做导演的玛丽翁的丈夫卢卡·斯坦纳也有所察觉。

为了剧团的生存，为了掩护自己的丈夫，玛丽翁处处小心谨慎，与德国占领军和德军御用文人达克夏周旋。首演式后，达克夏撰文攻击玛丽翁的表演，攻击作品的“犹太味”。忿忿不平的贝尔纳当众痛斥法奸达克夏，并且揍了他。于是，剧团面临被取缔的危险。为此，玛丽翁与贝尔纳之间发生了激烈的口角。

贝尔纳决定投奔抵抗运动。离开剧团的那天，玛丽翁前来帮他收拾行装，并向他诉说了自己对他的倾慕……

巴黎迎来了胜利，贝尔纳又回到了剧团。玛丽翁与贝尔纳又一次受到观众的欢呼。在谢幕时，终于摆脱了地下室囚犯般生活的卢卡·斯坦纳也在欢呼声中走上了舞台……

《最后一班地铁》是法国“新浪潮电影运动”的主将之一弗朗索瓦·特吕弗的晚期作品。

影片通过对德军占领时期“蒙马特”剧团日常生活的描述，忠实再现了艺术家们的奋斗历程。影片侧重刻画了玛丽翁这个聪明、美丽、正直、勇敢的女性形象。为了使丈夫的戏剧作品搬上舞台，她用高价招聘了喜剧演员贝尔纳，同他合作排练。为了使剧目获准公演，她违心地同民族败类达克夏周旋，甚至只身入虎穴，同德军打交道。玛丽翁对丈夫忠贞不渝的爱情建立在他们对

戏剧艺术执著的热爱与追求中。在丈夫被迫害，藏身地下室的无数个日日夜夜中，她奔走于幕前导演柯丹与幕后导演斯坦纳之间传递信息，成为名副其实的执行导演。剧团被盗后，为了不暴露丈夫的藏身之处，她宁愿承受经济损失而不去报警。达克夏舞文弄墨，攻击演出，她为了使剧团不被取缔，宁肯同袒护她的贝尔纳决裂，致使贝尔纳离开剧团。

玛丽翁与贝尔纳的关系是十分微妙的。他们由陌生人——同路人——情人——异路人——友人的一步步变化，展示了女主角丰富、复杂的感情世界，为影片带来特殊的魅力。他们由陌生人互不了解开始，到走上共同的道路，以至发展到情人关系，同样是对戏剧艺术的热爱与追求的结果。在排练中，他们共同发现了角色对白中存在的问题。斯坦纳欣然接受了这一意见，修改了对白。首演式的巨大成功，是对他们日日夜夜辛苦工作的报偿。他们在巨大的喜悦驱使下，情不自禁地拥抱在一起。面对法西斯的侵略、压迫，他们选择了不同的道路。贝尔纳无法忍受委曲求全的生活方式，眼见自己的同伴、朋友们遭迫害、逮捕，他毅然告别了舞台，加入到抵抗运动的洪流中。玛丽翁明白：他所去的地方或许更为重要，他将做的事情或许更有价值。几年过去了，巴黎迎来了解放。在观众欢呼声中，再度登台合作的玛丽翁与贝尔纳频频谢幕。这时，斯坦纳终于结束了几年的囚徒般的生活，重见天日。玛丽翁一手拉着斯坦纳，一手拉着贝尔纳。丈夫与情人形成两个符码：戏剧艺术与抵抗运动。影片在这个富有象征意义的画面中结束。三人同台出现的画面将影片导向全剧的高峰。

《最后一班地铁》成功的主要原因之一是影片忠实地再现了二次大战德军占领时期巴黎人民的生活，特别是特吕弗本人熟悉的一些艺术家们的生活。

影片一开始采用了大量的历史纪录片镜头，配以高节奏的画外音解说，将观众一下带入了那个动荡不安的年代中去。影片结尾再次以纪录影片的风格，用同一画外音解说，介绍了剧中人的

最后命运。所有这一切，为观众带来十分逼真的艺术感受。从贝尔纳把达克夏扯到街上狠揍这场戏中，观众似乎看到了法国著名戏剧、电影演员让·马雷为了捍卫诗人谷克多的荣誉拍案而起的身影。那个身着睡衣、被抵抗运动逮捕后又释放的柯丹，使人联想起法国著名艺术家萨沙·吉特里。玛丽翁的丈夫卢卡·斯坦纳形象的原型则来自于流亡到阿根廷的法国著名戏剧、电影演员路易·儒伟。至于那些在片中出现的因空袭警报而中断演出、黑市交易渗入剧团、笔画长筒袜、人工脚踏车发电以及演出后人们匆忙卸妆、赶末班车回家等情节，均来自经过那个时代的戏剧界人士的回忆。特吕弗说："对那个时代的回忆大量向我涌来，促使我完成自己最老的梦幻。"

《最后一班地铁》成功的另一主要原因在于影片采用了现实生活与舞台排练演出交错叙述的结构。剧团生活与话剧《奇异的女人》的排练演出交织在一起。片中有这样一段对话：

私人教师（贝尔纳）："艾莱娜，您真美，看着您是一种快乐。"

艾莱娜（玛丽翁）："昨天您还说这是一种痛苦。"

私人教师："是快乐，也是痛苦。"

这段对话在片中反复出现，一方面它戏剧化地展示了两人之间存在的那种真切的倾慕之情，另一方面又说明了两人之间无法逾越的精神鸿沟。卡特琳娜·德诺芙与杰拉·德帕迪约的精湛表演使这段戏中戏的对白别具韵味。

1981年，在法国电影凯撒奖授奖晚会上，《最后一班地铁》一举夺得了最佳故事片、最佳编剧、最佳导演、最佳男主角、最佳女主角、最佳女配角、最佳美工等10项大奖。

1981年

金 色 池 塘

(ON GOLDEN POND)

美国环球影片公司1981年出品
根据欧内斯特·汤普森的同名话剧改编
编剧：欧内斯特·汤普森
导演：马克·赖德尔
摄影：比利·威廉斯
主要演员：凯瑟琳·赫本（饰埃塞尔）
亨利·方达（饰诺曼）
简·方达（饰切尔西）

诺曼是个退休教授，每年夏季他都要同妻子埃塞尔到金色池塘边的小别墅来度假。这一年已是第48个夏季了。诺曼老是担心自己行将就木，对一切都心灰意懒，他还爱用尖刻的言辞嘲笑年轻人。他的妻子埃塞尔虽然也已年迈，但与他相反，她对死亡非常达观。她用她对生命和生活的热爱之情，温暖着丈夫。这年夏天，正值诺曼80岁生日。自幼与他隔阂很深、几乎没有回过家的女儿切尔西，带着未婚夫比尔和比尔的儿子比利来到别墅，为诺曼祝寿。之后，切尔西和比尔去欧洲度假，他们将比利留给了老人。比利给老人的生活带来了无限生机，他们成了忘年的朋友。切尔西从欧洲回来后，父女之间再次出现危机。埃塞尔通过努力，

释除了二人的误解和隔膜。诺曼恋恋不舍地送走了切尔西和比利，并且恢复了对生活的热情和信心。

影片场景集中在池塘及其岸边的一幢别墅中。创作者无意通过频繁更换外景地或者大场面来制造令人眼花缭乱的视觉效果。他们悉心于拍摄那些优美的令人心醉的画面。在那些画面中，衰老然而依旧美丽的生命焕发着光辉。平缓而雅致地移动着的摄影机，悄悄地把主人公生命深处的恐惧、爱恋、热情、活力，达观或无奈，坚韧或脆弱，细致精微地透示出来。金色池塘，成了“夕阳无限好，只是近黄昏”的人生光影的投射。

在斯奎姆湖上，夕阳洒上一片一片的耀斑，金光粼粼。一幢令人感到亲切的二层小楼静静地立在湖边。水鸟无声地前游，在水中留下道道涟漪。一辆小轿车悄无声息地在摄影机的视线中，在树影掩映中，驶近那幢房子。从车上下来两位老人，他们是诺曼夫妇。门已经破了，屋内的家具上布满灰尘。陈旧的别墅，就像他们陈旧的人生和婚姻生活。然而，埃塞尔步履轻盈、手脚麻利地开始了扫除和修整工作。

诺曼教授一生成就卓著，然而，卓著的成就却无法掩去老年的灰色和茫然若失的心态。他几乎丧失了对生活的兴趣、热情和信心。面对落满尘埃的别墅，他只能瞪大黯然无光的双眼，不知所措。对于水鸟动人的鸣叫，他充耳不闻。那是珍藏着他与埃塞尔多年恩爱生活的鸟鸣。老年像一座灰色的坟墓，诺曼象一头坟中的困兽，似乎已被灰暗磨灭了生命的全部锐气，再也抬不起高贵的头颅。在林中采草莓时，他迷了路，迷失在生路与死路之间。当他挣扎着回到别墅中的时候，面前的埃塞尔恍如生路边的一株衰草，虽已枯黄，但仍坚韧地挺立着，标志着生命的存在。诺曼只有死死地抓住这棵草，他的生之延续似乎必须依赖于老年的残存的爱情。因而，诺曼夫妇的感情关系在影片中便呈现出特殊的色彩：维系生命的虹。诺曼被死亡的恐惧困扰着，似已忘记爱意，

似已无力顾及爱情。当他从恐惧的黑雨中跑出之后，才发现“老年”的天空中还架着一道彩虹——尽管它并非永恒。

比利与诺曼迥然不同的生命状态，照亮了诺曼的老年。他们一起去划船、钓鱼，由彼此反感，到相互信任、依恋。在他们同去钓鱼碰到暗礁的那场戏中，诺曼同比利一样泡在湖水中，然而他却不再惧怕黑夜和死亡。他恢复了顽强的生命意志，不知不觉中他把比利当作了自己的榜样。比利离开别墅后，他在阳台上几乎昏死过去。醒来之后，他向埃塞尔要求“亲嘴”。“亲嘴”是比利与他的女同学之间的游戏和表示爱慕的方式。少年的生机唤醒了诺曼对青春年少的记忆和爱情的感觉。只要还有相爱的力量和愿望，人生便老而不衰，永不枯朽。

埃塞尔的充满生命力的精神是影片的基调。她浑身透露出一股永不凋萎的青春活力，温暖、沉着而明亮，宛如射在池塘水面上的金色夕阳。她是外景地选择、布光、摄影机运动、影片风格的潜在决定因素。凯瑟琳·赫本以她炉火纯青的演技和深刻的生命体验塑造了这个角色。在她身上，洋溢出老年才有的那种洒脱、豁达、细致和温柔。没有什么力量可以毁灭这无畏的温柔，没有什么色彩可以掩去这纯粹而丰富的金色。凯瑟琳·赫本说：“埃塞尔心甘情愿地让丈夫作他们两人中的明星，成天围着丈夫转，并且以此为满足。有些人可能觉得这种做法太陈腐了。但是，我这一辈人，我们那个时代的妇女，想方设法不让她们的丈夫孤独寂寞；她们激励自己的丈夫，不让他们因变老而胆怯；她们总是那么幽默。人要是失去了幽默，还不如抹脖子死了算了。埃塞尔就是这样一个人，她非常通情达理。她觉得生活中有欢乐，周围美好的事物中有欢乐。她体现了真正的人的精神。她总是让我笑哇，笑。”

影片没有去刻意表现人物一生的沧桑变化、命运遭际，没有设置任何悬念，只是截取主人公到乡下别墅避暑这一段时间的生活，体察入微地发掘、表现人物的生命状态和内心活动。影片引

人入胜的力量，来源于摄影机从容而优美地拍下的人物的精神魅力。两位老影星亨利·方达和凯瑟琳·赫本，将他们全部人生体验和从影经验，恰如其分地融入角色中，让人们看到两位饱经世事但童心未泯的老人，并为之所感染、所打动。这两位老演员对人物的理解和出色塑造，使他们分别荣获当年美国电影艺术科学院颁发的奥斯卡最佳男、女主角奖。影片1981年圣诞节在美国公映时，极为轰动。一些美国影评家认为，当观众在这部影片中看到老年的赫本和亨利·方达这两位影坛巨星的时候，他们便会联想到他们半个多世纪的从影史，而他们的从影史本身就无异于一部璀璨夺目的影片。

法国中尉的女人

(THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN)

英国朱尼珀影片公司1981年出品
根据约翰·福尔斯同名小说改编
编剧：海洛德·品特
导演：卡莱尔·赖兹
摄影：弗雷迪·弗朗西斯
主要演员：梅丽尔·斯特里普（饰莎拉与安娜）

维多利亚时代。贵族青年查尔斯相中了有钱人之女欧内蒂娜并与之订婚。后来，他无意间遇到了被人们骂为"法国中尉的女人"的不洁的贫家女莎拉，并为她吸引。（现代。在拍摄影片《法国中尉的女人》的外景地，扮演查尔斯的英国男演员迈克和扮演莎拉的美国女演员安娜相恋并同居在一起）。查尔斯倾听了莎拉的身世，深深为之震撼，他们终于结合。查尔斯冒社会之大不韪，与欧内

蒂娜解除婚约，可莎拉却不知去向。(迈克和安娜因为安娜的男朋友大卫从美国到来而出现裂隙，渐渐走向分离)。三年后，查尔斯找到了莎拉，他们幸福地结合了。(影片拍摄结束，安娜不辞而别，驶车离去。)

天才作家约翰·福尔斯贡献给我们的是一部二十世纪最诱人、又最令人困惑的故事。这似乎是一个古老的故事，但我们如此难于解说它：它似乎是关于一个女人的命运，一个可怜的、来自下层社会的知识女性、一个维多利亚时代的家庭女教师——注定没有家庭的老处女，一个始乱终弃的陈旧的传说。似乎又完全相反：仍然是一个古老的版本，仍然是一个女人，却是一个来自于幽冥之中的邪恶、狡诈的巫女，一个吸吮男人精髓的人妖。她以她弱小无助，美丽的外表勾引亦玩弄男人，拿走他们的一切，而后便残忍而毫无内疚地消失了。小说的字里行间渗透了精神分析时代的男性焦虑。似乎还可以读出另一个"版本"：故事的叙述者以一颗博大的、充满悲悯的灵魂返顾着维多利亚时代，俯察着在这一时代的窒息之下辗转反侧的人类心灵，同时以与其悲悯同样有力的无情窥视并剖析着人类心灵的幽冥地带；困惑、甚或绝望而执着地要渗透这星球上一颗颗孤独、遭放逐的灵魂。福尔斯，这是一位灵魂的解剖者与考古学家，这是一个伟大的社会学家与天才的小说家。这部小说的诱人与困惑之处，来自于一个精巧而别致的叙事结构：它有着一个故事与三个结局。

自福尔斯的小说问世之后，就始终是对电影的一种巨大的诱惑与挑战。几经尝试失败之后，它终于由英国作家品特与老导演赖兹合作完成了银幕改编本。影片保留了小说的基本情节线索。维多利亚时代，农家女莎拉"不幸地"接受"过高"的教育，这使她不甘于做自己同阶级人之妻，也不可能获取一个高于自己阶级出身的婚姻，她可能的最好的结局，是作为一个地位介乎于宠物与奴仆之间的女伴，屈辱、孤独地寄居，终老于富人之家。她

最坏的下场（十分可能的下场），是成为上流社会男人的玩物，最终沦为伦敦街头成千上万个娼妓中的一个。但莎拉不仅美丽、聪颖、富于才情，而且桀骜不驯。她要反抗，她要做人，她要挣脱这种命运的樊笼。故事男主角查尔斯，贵族之子，一个业余的古生物学家。他选定了娇小可爱、平庸“正常”的“样板女郎”——有钱人之女欧内蒂娜，他们已然订婚。查尔斯为此来到了莎拉所居的莱姆镇。此时的莎拉已蒙上了“法国中尉的女人”的恶名，被视为人所不齿的荡妇。因为她曾尾随一个法国中尉出走，未几却不明不白地独自归来，而后便日复一日地站在防波堤上凝望大海，似乎在企望法国中尉归来为她“正名”。查尔斯为莎拉的遭遇所震惊，他试图怜悯她、拯救她。可他们一旦相近，查尔斯立刻发现，他无论在心理上、还是现实中都为莎拉所迷惑、所左右，陷入了一种别无选择的境地。但他与欧内蒂娜有婚约在先，而废除婚约在维多利亚时代无异于一个惊世骇俗的大逆之举。查尔斯帮助莎拉出走，而后却立刻听到了莎拉的召唤。至此，小说给出了三种结局：其一是查尔斯终于置莎拉于不顾，与欧内蒂娜成婚，儿女成群，放弃了他的科学与理想，过起了平庸、自足的资产者生活；其二是查尔斯前去与莎拉相会，他们终于结合了。查尔斯发现莎拉竟是处女，而决定不顾一切地与她结婚。可莎拉却踪迹全无。查尔斯毁了婚约，不见容于社会，只能在绝望孤独中游居美国。三年后，他意外地找到了莎拉，后者已作为画家找到了一份充实自由的生活。相见之时，莎拉竟全无悔意与内疚。查尔斯怒斥莎拉，愤然出走，终被莎拉挽留。于是在黄昏宁谧的沉寂中，一对恋人幸福地结合了；其三是查尔斯终于出走，莎拉也不甚挽留，查尔斯孤独而绝望地踏上了暮色中阒无人迹的街道。

在影片中，编剧和导演一反小说的繁复与困惑，采取了一种素朴而引人入胜的叙事方式。它以“片中片”的套层结构将原小说那种现代人视点与“古代”故事间的“惊心动魄”的语义张力

转换为一种精美的结构性对称。它将小说中的三种结局转换为一组人物、两个故事。另一个故事是现代——八十年代的英国，拍摄影片《法国中尉的女人》的外景地。扮演莎拉的美国女演员安娜和扮演查尔斯的英国演员迈克之间的一段“插曲式”的爱情。有趣的是，影片结尾处，重逢的莎拉与查尔斯同乘一叶小舟悠悠地穿过一个幽暗的桥洞驶入了平静而阳光灿烂的湖面。画面上，桥洞的阴暗、狭小与湖面的明亮、开阔的对比暗示着一对恋人终于穿越了社会与灵魂的“恶梦隧道”，获得了幸福。而作为现代人，享有充分自由的安娜与迈克却无言而别。当迈克绝望地扑向窗口呼唤安娜的时候，回答他的只是茫茫夜色，与一辆启动的汽车疾速驶去后的死寂。

导演赖兹为此设置了一种匀称的互递式影像结构。他以银幕空间中的莎拉与查尔斯的由远而近，暗示着一段爱情的浮沉、两颗灵魂的相寻与契合；而以安娜与迈克的由近而远，象喻着人类深刻的，宿命式的孤独，灵魂的隐秘与不驯。当我们第一次看到安娜与迈克的时候，他们是在床上，淡金色的晨光，纯白的床榻与被单，一对相依而卧的恋人，摄影机缓缓地由画右下推上前去，停留在熟睡的迈克的脸上。而莎拉与查尔斯的初见与相遇则是在别一样的情境之中，灰色的小镇、阴霾的天空，狂风与恶浪扑打的防波堤上。当查尔斯冒着危险走上防波堤，并向遥立在尽头的莎拉呼唤的时候，莎拉蓦然回过头来，远远地一瞥，似乎是悠长而永恒的瞬间。梅丽尔·斯特里普以她精妙绝伦的演技呈现出了那“如林泉一样奔洒的哀伤”，呈现了查尔斯在那一瞬间所体味到的莎拉勾魂摄魄的美丽。在他们之间是狭长、危险的防波堤之路，是狂风，是巨浪，是维多利亚时代森严的等级制度间的无数樊篱。然而此后，在银幕空间上，安娜与迈克则由同在床上研读剧本，到同在屋中却各居一隅，到床上、床下，异梦分驰，此后便始终是户外，他们已不再独占一个共有的空间，人群始终在间离并困扰着他们。在海滩的一景中，安娜若有所思地应酬着迈克，当摄

影机推成安娜的特写镜头时，画面中留下了迈克的一只手臂，那是一个绝望的挽留的姿态。终于在地铁幽暗的大厅里，疾驰而去的列车载走了安娜，一明一暗的车窗的灯光闪烁在车下的迈克脸上，暗示着一种困惑不安与创痛不已。而莎拉与查尔斯则由凶险的防波堤来到了明亮、葱绿的山林之中，在绿树丛中遥遥相望，终于在户内相对无言，进而在墓地中相见，在山崖中比肩倾谈，在林间小屋中相抱相吻，终于在一家小客栈中走到了安娜与迈克的起点。一个完全对称的摄影机运动，由画左上查尔斯脸上拉开来，显露出床上、相偎而卧的莎拉与查尔斯，白色的衣装，白色的床榻，烛光投下一脉温馨而动荡的橙黄。

影片还运用镜像这一最富魔力的电影造型手段来呈现人类的情感与灵魂之谜。一如所有的“片中片”或曰套层结构的影片都存在着一次“误认”与一种深刻的关于“我是谁”的困惑。在影片中，迈克与查尔斯之间的深刻的认同，使他始于将安娜误认为莎拉，使他终于在最后一次扑向安娜的时候呼出了“莎拉”的名字。在影片的一个关键场景中，我们看到迈克独立窗前，此时他与其说是在凝视着窗外沉沉的夜色，不如说是在困惑地对视着自己映在玻璃上的影像。他已无法分辨自己与查尔斯，安娜与莎拉，而当安娜最终将离迈克而去的时候，我们看到她匆匆的动作忽然停止了，她几乎惊呆了似的、迷惑地注视着梳妆台上自己的镜中像，同时一只手下意识地放在莎拉的假发上。这是魔咒降临的时刻，现实与虚构间的鸿沟消失了，留下的只是一片闪烁的空明。

这是一部优美的片中片，一个精妙的谜中谜。它以摄影机运动速度及节律与安娜的认同、以相对固定及远距离机位对莎拉的窥视，呈现出一个现代艺术对旧世界与人的灵魂的一次求索。

1982年

城南旧事

上海电影制片厂1982年出品
根据台湾作家林海音的同名小说改编
编剧：伊　明
导演：吴贻弓
摄影：曹威业
主要演员：沈洁（饰英子）
郑振瑶（饰宋妈）
张闽（饰秀贞）
张丰毅（饰小偷）

《城南旧事》以20年代的北京为背景，带着对逝去的童年的深切怀念之情，展现了北京中、下层市民生活的图景。某大学教书先生的女儿小英子结识了住在同一条胡同里的卖唱姑娘妞儿和疯女人秀贞。她同情他们的命运和遭遇。妞儿从小就没有了父母，因为常受到养父母的虐待，她也就更想念自己的亲生父母。秀贞曾爱上了一个寄住在家里的大学生，并与他生了个女儿，但他却被突然抓走。不久女儿也失去了。生活的打击使她成了疯女人。小英子和她们一起玩，懂了不少事情。一天，小英子发现妞儿的耳后有一颗和秀贞失去的女儿一样的痣，就领她去与秀贞相认。秀贞领着妞儿走了，她们消失在雨夜火车的轰鸣声里。不久，小

英子搬到新家。她在相邻一个荒芜的院落中，认识了一个和蔼的小偷。原来，他偷东西是为了弟弟上学。小偷的弟弟得了全校第一名，可是小偷也被抓走了。英子和保姆宋妈建立了很深的感情。宋妈时时惦念着自己的孩子，但又舍不得离开小英子。一天，宋妈忽然得知自己的爱子已离开人世，悲痛得欲哭无泪。小英子扎在宋妈怀里哭了起来。不久，英子的父亲因病去世了，被埋葬在红叶环护的“台湾义地”里。英子含着眼泪默默地向父亲告别，同时，她目送回乡下的宋妈渐渐远去。

《城南旧事》是一部以儿童为主人公的影片，但是它并不是一部儿童片。原小说是台湾作家林海音在远离故土多年之后，带着深深的幽思和眷恋，回顾童年往事而创作的。据此，导演吴贻弓以“淡淡的哀愁、沉沉的相思”确定为影片的总基调，成功地再现了原作那种充满了“回忆感”和“往事感”的神韵。用吴贻弓的话说，“就象是一张珍贵的、甚至发了黄的照片”。

《城南旧事》采用了一种质朴、清新的散文化的叙述风格——这是1979年以后一批中青年创作者的共同的艺术追求。《城南旧事》一方面在更大程度上打破了影片故事情节的完整性和联贯性，形成一种具有较强段落感的叙事风格。另一方面它在真实自然的基础上，更强调了整个影片艺术表现的情感化和主观色彩，为影片创造了抒情散文的格调。影片的故事可以分为两个相对独立的段落。它们都是小英子的眼睛所看到的世界。但是由于英子成熟程度的不同，两个段落中“世界”的意义和情趣也不同。在影片的上半部“惠安馆传奇”中，英子还是个无忧无虑的孩子，听着秀贞和妞儿讲自己的故事，看着出红差的行列和妞儿不情愿地被养父拉走。这时，世界的严酷实际上已经摆在了她的面前，但她感受到的还只是新奇。她自以为理解了秀贞和妞儿的痛苦，并帮助了她们，使她们相认，但结果却是眼看着她们离开了自己。影片的下半段从英子在病床上苏醒开始。与其说她大病了一场，不如

说是经历了一场恶梦。从此英子开始成熟了，她渐渐看到了世界的复杂，感到了“哀愁”和“相思”间剪不断的联系。从小偷、宋妈，到自己父亲的去世，人生的苦楚和忧伤离英子越来越近了。影片结束时，英子告别了宋妈，也告别了自己的童年。在影片的后半部，英子对周围发生的一切虽然还不尽理解，但她已切切实实地感受到了。当然，这只是淡淡的哀愁。在这里没有那种明确的善恶是非、真伪的对立和冲突。这固然由于英子年龄小还不能完全辨清这种对立，也由于到林海音写作时这些对立已随着时光的推移失去了其原有的意义。对以往的“感觉”的思念已经和对那块曾生活过的故土的思念叠加在一起了。对影片前后两段英子的不同感受的再现更明显地表示出林海音回忆和思恋的不仅是生于斯的故土，而且是长于斯的故乡。

《城南旧事》在其整个叙事和视听构成上，都努力再现这种对朦胧的感受的追怀。不仅那优美的散文叙述格调源于此，而且通过小英子的眼睛看世界的基本视点也源于此。无论是胡同里的拉水车，大街上出红差的队伍，秀贞入去屋空的居室，英子和妞儿打秋千和看小鸡的厢房，以及学校、庙会、荒草园等等，都由于英子的视线而被蒙上了浓厚的感情色彩。尤其是影片临结束前，在父亲的墓地上接连出现了六个燃烧般的红叶的镜头，无疑将影片贯穿的离愁别绪推向了高潮。在影片中，虽然英子作为一个主要人物而出现，但是它又被蒙上了成年林海音的回忆色彩。视听形象的构成是舒缓的，较少出现跳跃和近景，这也与整个影片叙事的散文化风格相一致。秀贞对自己爱人满怀深情的回忆，主要是以哀伤的画外音讲述出来的，画面则只是在那当年曾住过这对恋人的房屋里缓缓地移动。这空房屋为人们提供了进行丰富想象的空间。还有那学校的钟声和孩子的阵阵歌声，那水井旁辘轳和拉水车吱吱的声响，它们本身所提供的意义都是朦胧的不确定的，但都是带有主人公强烈的主观感受色彩的意象。所有这一切都给影片提供了巨大的艺术容量。

《城南旧事》这部影片没有十分复杂的故事，也没有包括复杂的政治、社会或道德内容。它只是通过一系列朴实无华的生活场景的展现，自然流动的叙事结构和清新优美的视听形象，提供了一种耐人寻味的情绪和韵味。作者并没有对这种相思和恋怀之情作出明确的价值判断，而是更多地侧重于作出一种审美的观照。它不象某些戏剧性较强的影片那样清晰、明确，但却有一种通过观众的感受渐渐扩大和加强的共鸣力量。它在很大程度上不是靠戏剧性来吸引观众，而是靠其诗意来感染观众。这对于习惯于戏剧式作品的中国电影观众来说，无疑是提供了一种新的审美经验。《城南旧事》正是以其独具的艺术风格和艺术成就，赢得了人们的赞赏，使它在1982年举行的第二届马尼拉国际电影节上获得了最佳故事片奖，为中国电影走向世界作出了贡献。

两个人的车站

(Вокзал для двоих)

苏联莫斯科电影制片厂1982年出品
编剧：埃米尔·布拉金斯基
　　埃利达尔·梁赞诺夫
导演：埃利达尔·梁赞诺夫
摄影：瓦季姆·阿利索夫
主要演员：柳德米拉·古尔琴珂（饰薇拉）
　　奥列格·巴西拉什维里（饰普拉东）

普拉东是个钢琴师，妻子开车撞死了人，他代妻子受过进了监狱。

这一日监狱长告知他的妻子来探望他，允许他去小镇会面并

取回监狱送去修理的手风琴。普拉东不愿见他的妻子，去小镇的路上，他回忆起服刑前在一个小城火车站上同车站餐厅服务员薇拉的短暂邂逅……

一开始，他由于在餐厅吃饭与薇拉发生了口角，并因此误了火车，薇拉对此开始觉得挺开心。但她渐渐地了解了普拉东的处境之后，便逐渐对他同情起来。普拉东谁也不认识，只好请薇拉帮忙找地方住。交往之中普拉东也渐渐地了解了薇拉。他们终于产生了爱情。

普拉东来到小镇，发现前来探监的不是他的妻子，却是薇拉。他们过了幸福的一夜，第二天却误了起床。如果在规定时间普拉东仍回不到监狱，就将延长他的刑期。两人飞快地沿雪路向监狱跑，离监狱不远处普拉东拉响了手风琴。监狱长正在点名，听到琴声，人们知道普拉东准时回来了。

埃利达尔·梁赞诺夫是苏联著名喜剧导演。《两个人的车站》是他近年拍摄的爱情三部曲中的一部（另两部为《命运的嘲弄》、《办公室的故事》）。

喜剧的种类很多，比如：闹剧、讽刺喜剧、抒情喜剧、悲喜剧、感伤喜剧等等。而《两个人的车站》则是一部生活喜剧，它充满了生活的真实感和时代气息，没有传统喜剧中那些极端巧合的情节编造、夸张的动作设计、急功近利式的嘻头和漫画式的人物。相反，如果不是它处处表现出耐人寻味的幽默感，引人发出会心的微笑，我们甚至可以把它看作是部“生活流”电影。

造成这一独特的喜剧风格的第一个因素是选材。

这部影片选取了一个发生在普普通通的小火车站上两个平凡的人之间所发生的一系列小事。正是这样的凡人小事构成我们司空见惯的日常生活。可以说每个观众都熟悉餐厅服务员与顾客吵架、列车员利用工作之便卖甜瓜、自由市场的二道贩子的欺骗行为等等。薇拉、米沙大叔、车站警察……所有这些人似乎都是我

们的邻居、朋友甚至就是我们自己。编导者独具慧眼，从这些每日每时流经我们身边的生活里择取那些经常被我们忽视了的东西，在这里特意指给我们看。使我们惊讶地发现，原来我们自己和我们周围的生活竟有这么多可笑、可叹的东西，值得好好思考的东西。例如这个喧嚣嘈杂的小火车站，我们不是熟悉这里的一切吗？各色各样的乘客、小贩，候车室大喇叭无休止的广播……然而，影片的编导者却发现这并非仅仅是一个人们离别与相逢的自然场所，它又是来去匆匆的人生旅程的一个缩影。人人都在忙忙碌碌地生活，然而由于对生活的理解不同，一些人分手了（如普拉东和他的妻子），而另一些人却相遇了（如普拉东和薇拉）……

这部影片独特的喜剧风格的又一个决定因素是对人物性格的现实把握。

影片尽可能使它描写的人物贴近现实生活，而不作传统喜剧意义上的那种夸张甚至怪诞的变形。而尽力使这些人物的性格基调平凡化，力求使人物的性格有较复杂的层次，以增强他们的现实性和可信性。普拉东的职业似乎与平常的人相比有点特殊。但作者却把他处理成一个中流水平的钢琴师，至少在他们那个行当里，他是个平平常常的人。这就避免了观众可能会出现的与人物之间的距离感。又如薇拉，开始编导者把这个人物性格中可气可恼的东西揭示给我们看：服务态度恶劣，缺少人情味，蛮不讲理，甚至还欺负老实人。但是渐渐地我们开始感到她有很多值得同情的地方：婚姻生活的不幸，沉重的家庭负担，对付不完的酒鬼，忙得团团转的工作……所有这一切都压在这个女人身上。于是我们开始看到她性格中那些迷人的东西：她善良，连酒鬼硬塞给的小费也不肯多拿，发自内心地向普拉东反省自己；她乐观、热情、开朗活泼，又很有心计，对真正的爱情她会勇敢地抓住。再如“米沙大叔”，他虽然是个“二道贩子”，影片也没对他作简单的讽刺和批判。他说出的话也不都是瞎话，例如他说：“我给人民提供的食品都是上等货，可店里尽是些次货！他们卖的西瓜是生的，去买

还得排长队。他们卖的梨是青的，咬上去发木，吃了——原谅我用词不文雅——要拉稀！……穷乡僻壤、交通不便的地方他们才不去呢！要是没我，那里人民的收成就得白白烂掉。”

这部影片没有一个中心事件来贯穿全部场面，赖以组织情节的是男女主角情感关系发展变化的线索。他们两人的关系从敌视开始，经历了复杂细腻的变化阶段，终于达到炽烈相爱的程度。作者显然明白，只有把握住这条暗伏的线才能将那些琐细的生活场面有机地融合成一个整体。那些场面和细节应成为揭示和推动这条线的因素。说起来容易做起来难。因为这要求编导者在发展这条感情关系线的时候顺畅自然，又要求所有的细节场面都既保持生活常态又要新颖独特。例如去机场旅社求宿的那场戏，薇拉一开始苦苦恳求女友尤莉娅将普拉东留下过夜，然后自己离去。但不一会儿她又返身回到这里说自己误了末班车。原来她编瞎话的目的就是对普拉东和这个活泼的尤莉娅单独在一起不放心。观众为她这笨拙的谎话而发出善意的笑，因为他们看出薇拉对普拉东的爱已经欲罢不能！

造成影片现实感的一个重要原因，是编导者有意识地从生活中摘取那些具有时代气息和广泛社会批判意义的细节。例如普拉东邀请薇拉去饭店进餐，薇拉竟惊喜地叫道：“我多久没有下馆子了！”一个天天置身于餐馆的人竟然很久没有下馆子！这本身就含有对薇拉深切的同情。又如同普拉东下馆子时，薇拉吩咐女招待别往白兰地里掺水，要用真正的油煎肉饼等等，这里明明透露出作者对这类人人尽知的社会现象的讽刺。这些细节似乎信手拈来，却又独具匠心。正因为编导者处处留意这样的细节，才使这部影片超越了单纯的男女私情故事，而具有更广泛的社会和道德的批判意义。

当然，在评价这部影片的时候我们也不能忘记妙趣横生的语言起到的巨大作用。影片的对话处处流露出诙谐、机智和幽默。它们既揭示出人物丰富的内心活动，又富于个性色彩，而丰富的

潜台词更耐人寻味。

最后值得提到的还有影片的结尾。这个结尾似乎与全剧的风格不太一致，但正是这个结尾把全片的情感推向高潮。我们在生活中常常会遇到恶劣的、意想不到的处境，就象普拉东和薇拉面前这片无情的大雪原。但只要你不灰心，对生活充满美好的渴望并为之面努力，明天总会比今天更充满诗意。普拉东和薇拉正是这样做的，他们互相搀扶着，激励着在逆境中奔跑。是爱情支撑着他们疲惫的躯体向前，去捕捉冰雪料峭的黎明东方透出的那一线熹微的幸福之光。观众为他们屏住呼吸祝福祈祷，愿他们能战胜自己的命运。手风琴拉响了！这是大地间最美好的颂歌。它歌颂人与人之间最真诚无私的爱！看到这里，又有谁能不为之感动垂泪呢？

风柜来的人

中国台湾万年青电影公司1983年出品

编剧：朱天文
侯孝贤
丁亚民
许淑贞

导演：侯孝贤

摄影：陈坤厚

主要演员：纽承泽（饰阿清）
张　世（饰阿荣）
席宗华（饰郭仔）
杨丽音（饰小杏）

风柜是台湾附近澎湖群岛64个岛中很不起眼的一个小岛。这里没有城市的喧嚣，没有象样儿的街道和五光十色的商店。一眼望去，蓝天碧海，充满盐味和海腥气。夏天潮起潮落，烈日炎炎。阿清、阿荣、郭仔等已中学毕业，他们没有工作，终日闲极无聊，经常无事生非，并在街旁赌博。他们因此常被当局惩罚，遭家长打骂。于是，他们乘船来到台湾南部重工业城市高雄，由阿清的姐姐介绍，寄宿在一幢旧式的双层阁楼上。他们在高雄受过骗，打过架，见到的是与故乡迥然不同的气氛和事物。在阁楼邻居阿和的帮助下，他们进入加工出口工业区工作。阿和和女友小杏同

居在一起。阿清对小杏怀着一种微妙的特殊情感。当阿清回风柜奔丧，安葬了父亲再回到小阁楼时，阿和因被工厂开除出海另谋生路，小杏也准备去台北再找工作……一系列的生活变故，使阿清在街头帮助朋友甩卖商品时的叫卖声，也充满了迷茫、惶惑和痛苦。

台湾影评人张昌彦在评价侯孝贤的影片《冬冬的假期》(1984)时说："它的自然、流畅和写实的风格，带给我们不可言喻的亲切感，而且它忠实地呈现我们几乎都曾拥有过的生活体验。"用张昌彦的这段话来概括侯孝贤从《风柜来的人》到《童年往事》这一时期的电影创作，是大致不差的。

影片创造了平淡得令人感到"无聊"的生活氛围。镜头缓缓地扫视着炎热的夏天、炎热的海和炎热的岛，扫视着岛上的石屋，然后停留在门前阴影中的一个痴呆人的身上。那是阿清的阿爸。他就是那样终日坐在门前的藤椅上，凝望着大海。阿清没有工作，抱着膝，一副百无聊赖的神色，也时常坐在门前瞭望大海，闲极难耐时，就与阿荣、郭仔等人生出捉弄人的主意，惹出大大小小的许多是非。然而，他们毕竟还年轻，不能总是吃白饭，受人白眼。他们结伴来到工业城市高雄。在那里，工业文明强烈地冲击着他们原本骚乱不安的青春。阿清爱上了小杏，却无法启齿。阿清学习日语，也受到了同伴的嘲笑。阿清的姐姐对待弟弟的态度，是一种大城市人对没见过世面人的居高临下和不耐烦。影片中琐琐碎碎、无聊而又充满生活情趣的一组组镜头，象潮湿的、带着腥味的海风，向观众扑面吹来。

没有什么深奥莫测的哲理和哲思，没有一石三鸟的象征和隐喻，没有戏剧化的情节或故事，没有大人物惊世骇俗的丰功伟业，也没有富丽堂皇的场面、服装、道具和布景。影片靠什么吸引人并发人深思呢？

侯孝贤用平淡无奇而又充满内在活力的画面，"对青少年在成

长过程中的彷徨、烦闷与爱情都作了忠实的呈现"。镜头中的景、人和事，都令观众感到亲切、亲近，甚至就是每个人青春时期的难忘的记忆或印象：那些近乎纪录的长镜头，静静地、饶有兴味地观察着街头的打斗；海滨少男为小芹跳起的挑逗性舞蹈；阳台上阿清视线中的小杏；以及那些别离的场面与时刻。太阳升起又落下，海浪涌来又退走，风柜的街道和居民都没有改变，但生活的感觉却已不同：当阿清回家为父亲奔丧的时候，在不知不觉中，躁动的心情多了几许沉重的苦涩。不知从何时开始，阿清学会了严肃地看待生活，学会了默默地爱恋和思念。观众便是被那时时刻刻都在有力地跃动、时时刻刻都在变化着的人生感觉所吸引，所打击，所感动。

生活是什么？似乎它的潜意义和表意义都难以捕捉。侯孝贤用流动着的画面，细心而饱含深情地透露了他和他周围的人对这意义的理解。人们每月每日都生活在日常琐碎的实际生活中，常常为一些微不足道的小事而争吵，殴斗或者笑逐颜开。年复一年，月复一月，日复一日。一代又一代的人迅速成熟又迅速衰老，迅速死去。但这个世界，还是有那么多的胡思乱想，还是有那么多的烦恼和痛苦，还是有那么多的爱恋和惆怅。从风柜到高雄，从高雄到风柜，阿清漫无目的地在寻找青春的目的。他经历了孤独和爱情的考验。他的声音和面孔渐渐失去了少年的无忧无虑，而增添了成年的苦涩与沉思。他仍与朋友在一起，艰辛而松弛地闯荡人生。有的朋友还停留在混混沌沌、懵懵懂懂的状态。有的朋友受到生活的惩罚，不得不重新确定人生的基位。目睹变化，经历过挫折和分离的阿清，已无法再用寻欢作乐的方式去对待人生。

影片将寂静的小岛与嘈杂的都市作为人物活动的两座不同的舞台。在风柜，视野辽阔，色彩纯净，光线明暗对比强烈。海与海滩，正午与黄昏，夜晚与早晨，海面与天空，烈日与屋檐的阴影，光和色都显得那么单纯、强烈而鲜明。人们似乎也生活在相

对单纯而鲜明的状态中，没有城市人过于复杂而阴郁的感觉。在高雄，大厦林立，车水马龙，工业与商业的繁荣，加剧着人与人的疏离，加重了人的心理负担。五光十色的市街，机器轰鸣的工厂，各式各样的人物，激烈碰撞着又迅疾消退的爱怨恩仇，迫使人们以快节奏和变化着的步伐来适应和对付。虽然不能全免去绮思与彷徨，阿清他们还是不得不在光怪陆离的舞台上开始了新的人生角逐。也许，那双层的小阁楼，那同是来自风柜的伙伴，是将高雄与风柜联系起来的唯一栈道吧。编导者仿佛不经意地把场景的变化、光色由单纯到复杂的变化，与人物成长的历史和心态联系起来，让观众在可见可感的声画材料中感觉和领会影片的丰富内涵。

“我从风柜走来，就不会慢下脚步”，侯孝贤的影片以这样一种青春的冲力和选择来结尾。苦痛、伤感和烦躁还没有全消，但步履已经坚定。侯孝贤同他的主人公一起，在挣扎、失落、苦闷中奋进。

卡　　门

(Carmen)

西班牙爱米里埃·佩德拉影片公司1983年出品
编剧：卡洛斯·绍拉
　　安东尼奥·佳斯代
导演：卡洛斯·绍拉
摄影：台奥·伊斯卡米拉
主要演员：劳拉·德索尔（饰卡门）
　　安东尼奥·加德斯（饰安东尼奥）

我们几乎无法复述影片《卡门》的故事。因为在这部影片中的所有情节都是片断的、不确定的。舞剧导演安东尼奥要排演大型舞剧《卡门》，他自己要扮演男主角唐霍塞，可却迟迟找不到扮演女主角卡门的理想演员。他终于在一所舞蹈学校里找到了她，她竟也叫卡门。安东尼奥一见钟情，他似乎变成了唐霍塞，而且陷入了梅里美笔下的唐霍塞式的绝望。在经历了爱情、痛苦、嫉妒、冲突之后，这段似真似幻的爱情不可避免地走向悲剧。

西班牙新电影的导演绍拉是一个令人难以捉摸的天才。他的名片《卡门》第一次在银幕上忠实地托举出一轮梅里美的"黑色的太阳"，并且第一次在比才的激情的风暴中注入了西班牙民族的血的旋涡。尽管小说《卡门》几百次地被人们改编为种种其它艺术样式，但这是第一次，在小说中情节发生地西班牙拍摄这段故事。一如无数评论家描述过的：卡门的故事，是关于一个美丽、不羁的自由精灵的故事，那是一团激荡的爱情与残忍的风暴、一轮炫目的、几乎令人目盲的黑色太阳。

梅里美的小说《卡门》讲述了西班牙贵族军官唐霍塞和吉普赛姑娘卡门的狂恋的故事。这段故事几乎成了浪漫主义时期不死的灵魂。它似乎也复活了古希腊悲剧，因为它囊括了古希腊悲剧的基本要素：爱情、痛苦、死亡。它当然地成了绍拉影片的主要部分。影片另一部分则取自比才的不朽名作——歌剧《卡门》。而绍拉在这双重天才的基座上添加了西班牙当代最伟大的艺术家加德斯（片中安东尼奥的扮演者）精妙绝伦的舞蹈，加上了吉他演奏家帕·克·德·吕西亚的吉他曲。从而为这个发生在西班牙的法国故事注入了西班牙式的热血和魅力。绍拉以迷人的精灵般的电影语言重述了这个狂恋的故事，法国的影评人曾将其称之为"诱惑之舞、迷乱之舞、死亡之舞。"

这也是一部有着"套层结构"的影片，即它有着一个片中片。它讲述了舞剧导演安东尼奥对女演员卡门的狂恋的故事，也在片中舞剧里讲述了唐霍塞对吉普赛姑娘卡门的狂恋的故事。但如此

令人迷惑的是，作为观众，我们始终无法分辨舞剧中的爱情从哪里开始，现实中爱情又在何处结束。我们无法分辨影片中的哪一部分是当代西班牙的舞剧导演安东尼奥对桀骜不驯的女演员卡门的爱，哪一部分是唐霍塞对不羁而美丽的吉普赛姑娘卡门的绝望而无奈的情。我们也无法分辨在哪儿他们是在表演激情与宿命的挣扎，在哪儿他们是在真实地经历着爱情中的绝望与毁灭。我们始终无法分清哪里是舞台，哪里是现实，哪里是演出，哪里是生活。事实上，现代爱情故事与舞剧中的爱情故事都不是完整的，它们只是些生活的片断和排练中的舞剧的片断。这些片断连缀起来，共同重述了梅里美的《卡门》。在现实与彩排之间，我们再次目睹了那场疯狂，燃烧的爱与死。

绍拉是如此迷人地在银幕上创造了一种光、影、色彩、情节、音乐、舞蹈的独特混响。更令人叹为观止的是，他甚至在银幕上创造了一种氛围，它如同魔咒，如同一团紫色的云雾，从影片开始的第一幅画面、第一个音符就抓住了观众的心灵，而在最后一分钟也没有让我们解脱出来。

如同其它有着“套层结构”的影片——《法国中尉的女人》、《红菱艳》、《八部半》，其中必然有一个，至少一个人物经历了一场心灵的误认。即，他(她)在某一时刻混淆了自己的真实生活，情感和片中片里角色的生活与情感。在这部影片中，经历了这种误认的是安东尼奥，而不是卡门——尽管她与梅里美的女主角同名。对安东尼奥说来，当他焦灼地为舞剧寻找卡门的扮演者时，终于发现了她。要求她试演时，他已经不仅在用导演、而且也在用角色唐霍塞的眼睛注视着她。而对卡门说来，那个吉普赛姑娘只是一个角色、一次机会。她没有读过、也不屑于去读梅里美的小说。她爱安东尼奥，但那不是梅里美的卡门的爱，她对安东尼奥的唐霍塞式的狂恋，付出的只是一种冷漠、怜悯与哄骗式的抚慰。除了在安东尼奥的幻觉中，她甚至从不曾以化装好的舞剧中的吉普赛姑娘卡门的形象出现。她始终不是梅里美的卡门。她只是她自

己——一个现代女性。而她又确实是梅里美的卡门，因为摄影机是在用安东尼奥（唐霍塞）的眼睛注视着她，这目光将她变为吉普赛姑娘卡门，并会将她钉死在卡门的命运上。

误认、幻觉只存在于安东尼奥一边。在影片中，安东尼奥由于对艺术的非同一般的热爱，他时常会混淆了艺术与生活。对于他，他的艺术就是他的生活。因此，我们无法分辨是他自己爱着那个女演员，还是他作为角色唐霍塞爱着吉普赛姑娘。当他的爱情在现实中受挫，他午夜起身，孤独地在排练厅中起舞。而此时出现在他面前镜中的竟是穿着全黑的、西班牙古典服装的剧中人卡门，而不是她扮演者的形象。

在这部影片中，真实的爱情的痛苦和纠纷总是会延伸到舞台上；而舞台上故事也总是会在现实中再现。女演员卡门告诉安东尼奥，她的丈夫不足为虑，“他要的只是钱”。此后我们看到他们依偎着睡在床上，安东尼奥丢给卡门一只信封：“告诉他，永远离开你。”这显然是一个现实场景。而接下来的场景是一群人在幽暗的灯下聚赌，其中有安东尼奥和一个极象卡门丈夫的男人。这似乎是前一个真实场景的延续。终于，两个男人间发生纠纷，在短短的混乱之后，出人意料地，他们忽然用各自的手杖击起了舞蹈的节拍，开始表演互相搏击的、狂放的舞蹈。那儿，应该是排演中的舞剧中的一幕。但安东尼奥脸上的疯狂与仇恨动摇了我们的自信、扰乱了我们的判断：或许这是真实？如果作为一次演出，安东尼奥就显得太狂暴了。作为一个光与影的大师，绍拉在拍摄这场戏的时候，将他的摄影机镜头对准低光源投在墙上的巨影之上，于是这场戏成了一场影之舞，影之决斗。它象喻着真实与幻觉间界线的模糊。而唐霍塞（安东尼奥）终于将对手击倒在地，卡门和他走到一起并掷还了金戒指之后，他们并肩缓缓向后退去，演出似乎该结束了。但这一时刻却久久地、久久地延宕着，直到我们再次陷入了判断的迷惑时，卡门却忽然展颜一笑，并抚慰式地拍拍安东尼奥的肩膀：“放松些。”我们才放下心来相信并未发生一场

误伤或谋杀。

影片终止于一场盛大的排练场面。是梅里美小说的结局，也是比才歌剧的结局；是安东尼奥舞剧的结局，又是绍拉影片的结局。作为四个结局的叠加，我们已经知道会发生什么，但我们却无法确知在影片结尾究竟发生了什么。影片的结局始于一个逼真的斗牛士着装的场面，如同真实的一景；但四周陡然升起的帷幕却将它揭示为舞台上的一幕。剧团成员三五成群地走进排练厅，开始结伴起舞。松散行列、轻松、自由的气氛，使它如现实中的一次联欢。但是，舞台上的斗牛士出现了，而安东尼奥与他争风吃醋再次呈现为程式化的舞蹈表演，将这一场景再度确认为最后一幕彩排。可此后，当迷上了斗牛士的卡门毅然离开了安东尼奥的时候，后者疯狂地跟上去。在歌着、舞着的人群中间，他们的动作已再无半点表演与舞蹈的味道，几乎可以确认这已不再是舞台上的卡门和唐霍塞，而是现实中的卡门和安东尼奥。安东尼奥将卡门逼到排练厅的更衣室里，在门外摸出了一把匕首（不是道具），用它连连刺向卡门。我们看到卡门跌出门外。这是舞台外的一幕。它应该是真实的一幕，是影片的结局。但镜头缓缓地升拉开来，我们看到十分宁静安详的排练厅，剧团成员们三三两两地休息、闲谈，似乎不曾发生过任何悲剧，甚或异样的事情。是他们没有察觉？抑或这真是一场彩排，是片中舞剧的结局？那么现实中的卡门和安东尼奥又当如何？

就这样，绍拉把一个人们熟知的故事变成了一个诱人的谜，一个充满了悲剧感的谜。于是，在这首美丽的电影交响诗中，便蕴含了一声发自灵魂深处的痛苦呼喊。

幼　儿　园

(Детский сад)

苏联莫斯科电影制片厂1983年出品
编剧：叶·叶甫图申科
导演：叶·叶甫图申科
摄影：符·帕皮扬
主要演员：谢·古萨克（饰热尼亚）
马·马尔克夫（饰盲人）
克·伯兰达维尔（饰德国军官）
格·斯达哈诺娃（饰祖母）
斯·叶斯特拉托娃（饰妓女）

在苏联人民没有足够思想准备的情况下，德国希特勒向苏联发动了闪电般的军事进攻。莫斯科上空，象征苏维埃的红星，被战士用军毯包上。老人、孩子和妇女向后方撤退，小伙子开赴前线。热尼亚的爸爸为了保卫祖国也出发了。妈妈委托女列车员把热尼亚带到西伯利亚的“集马”站，交给孩子的奶奶。她还送女列车员一枚金戒指作为酬谢。火车行驶到半路，遇敌机轰炸。热尼亚登上另一列火车。车上，他遇到一个盲人。盲人让热尼亚拉小提琴，他自己唱歌，向乘客讨小钱。在车站休息时，热尼亚发现那盲人原来是为了逃避去前线，戴上墨镜装瞎。那“盲人”捉住一只鸽子，狠心地拧断它的脖子，要烤鸽子肉吃。热尼亚往他脸上泼了一茶缸子热水，愤然跑开。热尼亚走在集市上，饥饿难忍，偷吃小贩一个土豆，遭到一顿毒打，小提琴也被踏成碎片。多亏一个叫丽莉亚的女人救了他。丽莉亚本来也是良家女儿，现在是盗窃团伙里的妓女。团伙头子教唆热尼亚去撬锁偷东西。丽

莉亚为保护孩子心灵的纯洁，开枪打死团伙头子，带着热尼亚乘火车到了“集马”车站，找到了孩子的奶奶。不久，热尼亚新结识的小朋友给他找到一把小提琴。这时，弃恶从善的丽莉亚悄然而去。热尼亚跑到火车站寻找丽莉亚，没找到她。热尼亚和一群从未作过战的吉普赛人一起登上了开往前线的火车。

战争结束，胜利了。蒙在红星上的军毯，被战士揭下来，红星重放光芒。许多少先队员拉着小提琴，排着整齐的队列向观众走来。

战争成了孩子们的幼儿园。

这是苏联当代著名诗人叶夫根尼·叶甫图申科自编、自导的影片，他还在影片中扮演了到处寻人下棋的长者。

作为电影样式，诗电影和散文电影的最大区别，在于诗电影可以相当自由地传达作者的主观情绪；在表现手法上，诗电影主要依靠象征和寓意。当然，散文电影中也有象征、寓意，如《城南旧事》的井窝子、骆驼、枫叶等，但这些有限的镜头只不过造成某种诗的韵味，构不成诗电影。诗电影，通常都有大量的象征或寓意，也可以说它们是影片创作的主要手段。影片《幼儿园》就相当大胆地运用了一系列象征手法。如影片开始，莫斯科上空的红星被苏联红军战士用军毯包住，胜利后又解下来，象征着苏维埃的蒙难、胜利和红军战士保卫祖国的责任。又如热尼亚抱着鱼缸走到水边，将金鱼倒进池塘里放生，后来在他的梦中又有整队的红军战士捧着大小一样的鱼缸走过来，把金鱼放到池塘中去，隐喻苏联人民和苏联军队热爱和平、不要战争和崇高的人道主义精神。影片结尾，队列整齐的少先队员拉着小提琴，象征着和平生活。中间出现了热尼亚和德国军官的儿子在一起拉小提琴的照片，表示全世界的孩子，即使是敌对者的孩子，需要的也是和平。这些画面配以作者旁白，对世界作了高度的充满激情的宣言：俄罗斯要和平，不要战争！

参加拍摄“婚礼”那场戏的，有许多业余演员和一般群众。作者把人们通常认为互不相容的“诗”的与“写实”的镜头统一到一起，且获得良好效果。叶甫图申科与塔尔柯夫斯基在使用“纪录”性素材上有所不同。塔尔柯夫斯基在《伊万的童年》、《安德列依·鲁勃廖夫》影片中，分别用了新闻片镜头和鲁勃廖夫的原画，它们是已存的，静止的。叶甫图申科用的是一些当年战争的直接参加者。有趣的是，恰恰是“婚礼”这场戏，给观众的感染最强烈：前线，苏联红军在同德国鬼子作战；后方，年轻人在举行婚礼。假如仅仅是前方与后方两种生活的对比，就变成另一种，乃至相反的意思了。这里表现的是五对青年男女举行婚礼后，新郎就要上前线去作战，于是前方与后方，作战与婚礼在这里统一为崇高的美。舞蹈与歌声深藏着巨大的悲剧性力量，特别是那些亲身经历过战争的老奶奶们唱的《西伯利亚流浪者之歌》更是感人至深。当婚礼队伍走在街上，从桥顶上过来一队穿着黑衣服的妇女，每人手里都拿着亲人阵亡的通知书。两支队伍汇合到一起时，婚礼就象送年轻人走向沙场的古代祭奠，它在观众心中激起极强烈的史诗般的悲壮的美。我们在影片中看到的不仅是热尼亚个人的命运，而且是人民的命运。我们感受到的是整个苏联大地在同敌人进行一场殊死决战，并确信最后胜利必定属于这些热爱和平的人民。

《幼儿园》是一部诗电影，也是诗人自传性的电影，一部打破传统的“作家电影”。影片从头至尾贯注着诗人的激情、诗人的气质、诗人的思想、诗人的风格。正如叶甫图申科自己说的：“单把孩子和战争这两个词本身连在一起，就是反自然的，令人不寒而栗的。但是，孩子毕竟经历了战争，哪怕是在后方，他们是在战争中成长的一代……”(《世界电影动态》1985年第1期）可能由于这部影片思想的奔放与自由，或者是表现手法上违背已有的规范，因而影片在激起热烈反响的同时，也遭到个别批评者的严厉责难：“生活真实、时代气氛、人物性格、自然合理的人物性格、

命运、行为，在叶甫图申科的影片中是没有的。这部影片中有的是创作上的随心所欲，它缺少严格要求，感觉不到电影艺术的可能性和要求。它有的是折衷主义的借用物，矫揉造作的手法。”批评者还说，“这部影片最主要的失败之处就在于，电影剧本的布局不和谐、剧情内容塞得太多，誓望太大。影片中每场戏与每场戏之间联系很松散，风格各异，并且往往使人感到似曾相识……问题在于：所有这些场戏都不是通过一个贯穿的剧情、一个统一的思想、一个一致的风格联系在一起的。”他更为苛刻地说，“作者的愿望很明显：用异地风光来吸引观众，取悦观众。”这位批评者的批评之不贴切，暂且不说，他似乎忘了，诗人最不喜欢给创作以任何清规戒律，如果创作都按这位批评者所设计的路线走，就没有叶甫图申科的《幼儿园》了。

为了使我们更准确地理解这部影片，这里再介绍两位评论者对《幼儿园》的评论。一位评论者说：“影片《幼儿园》就没有落入批评家惯用的窠臼。它的样式可以说是同影片本身一脉相承的。它完全不适用于一般评论，因为它们没有相似之处……如今使用的电影手段讲述战时的童年，是再真实不过的了……诗人坚信自己的信念，坚信自己独特的诗学原则，影片就是他，无处不体现他，无处不属于他：节奏、光线、演员的语调、镜头的选择。这是真正的作者电影，一切成败都在于作者。”另一位评论者说：“影片向我们展现了极富表现力的各种人物的全景，这也许是我国电影中史无前例的。该片与其说讲的是一个孩子，不如说讲的是他所遇到的各种人，这是用一个孩子的眼光看到的人民……影片本身就是按照史诗的规则构成的，它有着深刻的寓意，丰富的诗学形象。”(《世界电影动态》1985年第1期)

对这部影片的不同的，乃至截然相反的评论，更可以促使我们对《幼儿园》影片的独立思考，得出自己的看法与结论。

圣诞快乐，劳伦斯先生

(MERRY CHRISTMAS Mr.LAURENCE)

英国托马斯电影公司、日本松竹——富士公司1983年出品

根据劳伦斯·鲍斯特的小说《在影子监狱里》的第三部《种子与播种》改编

编剧：大岛渚

导演：大岛渚

摄影：成岛土郎

主要演员：戴维·保瑞（饰杰克·塞里阿兹）

汤姆·康蒂（饰约翰·劳伦斯）

坂本龙一（饰余野维）

1942年，设在爪哇岛上的日军战俘收容所中，发生了一起朝鲜后勤人员鸡奸荷兰战俘德·约的事件。战俘联络官约翰·劳伦斯（原英军中校）与日军军曹原玄五赶到刑场，那里正在执行朝鲜兵金本的剖腹自杀仪式。劳伦斯阻拦无效。恰好收容所所长余野维大尉来到，使金本死刑暂缓执行。在雅加达一个军事法庭上，作为审判官的余野维初见英国俘虏杰克·塞里阿兹（原英军少校、绰号"机关枪杰克"，为他的英采所动，并代为辩护，免去了杰克的死刑。塞里阿兹被送到爪哇余野维治下的战俘收容所。余野维给予他的伤病以特殊的医治，并欲委任他以俘虏长，取代原俘虏长希克斯利的位置。在金本死刑的执行现场，被强迫旁观的德·约受到刺激，他咬住舌头当场死去。塞里阿兹私离医院，为死去的德·约采来鲜花，为被禁食的病友拿来馒头。他因此获罪被关进单人牢房。圣诞节，原军曹醉酒中自认为是给人类带来福祉的圣诞老人，私放了关押中的杰克和约翰。余野维逼问希克斯利，

要他交出俘虏中军器专家的名单，遭到拒绝。盛怒之下，余野维对希克斯利举起军刀。紧急关头，塞里阿兹从容不迫地走到余野维面前，吻了吻他。余野维无力再举起屠刀。塞里阿兹因此被新任的所长近藤大尉判处死刑。被活埋将死的塞里阿兹的幻觉中出现了有残疾的弟弟的形象和歌声。余野维在月光下剪下塞里阿兹的一缕金发，敬了个标准的军礼，离开了收容所。1946年，日军投降，劳伦斯到牢房中看望做了战俘的原军曹。临别，原军曹心情愉快地冲着劳伦斯发出问候："圣诞快乐！圣诞快乐，劳伦斯先生！"

对日本民族的自我批判，构成大岛渚影片的基本主题。在战俘收容所中，日本人是绝对的统治者，欧洲战俘则是绝对的被统治者。东西方人及文化的冲突与对立，在爪哇的战俘营中，显得格外激烈和鲜明。大岛渚在特殊的场景中，展开了对日本民族特性的反思和表现。以塞里阿兹和劳伦斯为代表的英国战俘，成了日本人的一面镜子。大岛渚因此而获得了从两个思想视角来审视影片中的日本人：欧洲文化的视角和受到欧洲文化冲击的日本电影工作者的视角。

日本民族对自杀怀有一种狂热情绪。日本军人的信条是宁愿剖腹自杀也不能受任何侮辱。影片开头，原军曹就在刑场对劳伦斯说："没见过剖腹就算不上见过日本人。"在军事法庭上，濑（审判官之一）也对塞里阿兹说："日本兵宁可选择死也决不愿投降。"病房中，原玄五问劳伦斯："劳伦斯，你为什么不去死？你要是死了，我就会更喜欢你。象你这样的军官为什么能忍受这样的耻辱？你为什么不自杀？"劳伦斯回答："我们并不把这叫作耻辱。当俘虏是运气不好。我们也并不喜欢当俘虏。我们想逃跑，然后再同你们战斗。""我们想取得最后的胜利。这个收容所并不是最后的结局。我们不想走怯懦者的道路，我们才不自杀。"日本人的武士精神和剖腹自杀的狂热，被日本人视为瑰宝，而在西方人的眼里不

过是“怯懦”以及对“怯懦”的掩饰。“怯懦者”只看到眼前的荣辱，只能把荣辱看得比生命还重要。他们自己虚拟一个“崇高”的准则，并把这个准则看得至高无上，人自身反而成了这准则的牺牲。劳伦斯很清醒地看到：“他们是不安定的集团，单个人什么事情也做不成，因此他们集体发疯了。”日本人想“超越人类而走近神”，结果却只能在自我神化的过程中走向自我毁灭。

西方人的观念中，有一个比人类更广大的世界，那世界即便不是宗教意义上的神界，也是不可知的、神秘莫测的、人无法主宰的。它在冥冥中制约着人类。日本人则以为自己就是主宰，自己就是“上帝”。圣诞夜，原玄五怀着一种“圣诞老人”的神的感觉，放掉关押中的战俘军官；余野维以为自己一贯“正确”，是“正确”的代表和化身，当劳伦斯指出他的错误时，他便只有愤怒和尴尬。他们没有忏悔和自省。他们只能盲目地走向杀戮和自戕。

塞里阿兹和劳伦斯以及俘虏长希克斯利，坚持着生命的真实。他们不拘泥于生的形式，而珍重生的实质。他们讨厌谎言和形式主义，敢于正视自身，对自身也有比较清醒的认识。与自欺而又欺人的东方人相比，他们身上有一股天真而纯朴的生命气息。大岛渚灵敏地嗅到了那气息，并把它引进影片中，让它强烈地冲击日本人的灵魂。塞里阿兹以他的坚定、勇敢、优雅、大方，打动了余野维闭锁的心；以他的死在余野维身上“播下了种子”。同样是死，金本的死和八岛的死显得那样境界狭窄，塞里阿兹的死则那样高贵而惊心动魄。塞里阿兹以他的生，搅乱了自以为正确的日本人的“心灵”，以他的死告诉日本人：“任何一个个人都不可能完全正确。”

影片的画面是围绕着三次剖腹自杀仪式和三次葬礼仪式组接的。故事或中心事件，与蒙太奇处理无关。大岛渚说：“拍一个东西的时候，以纪录片的手法去拍。这不单单为了去说明故事，还是显现它们的存在。”“先说故事的话，电影就会变成故事的奴隶。”这部影片的画面侧重对人物精神面貌的描写，而不是侧重对故事

的叙述。全片没有一个一贯到底的中心事件来束缚画面。关于金本的两次死刑，关于八岛的一次死刑，关于希克斯利的一次死刑，关于原玄五的一次死刑和关于塞里阿兹的两次死刑，构成影片画面的进展逻辑。七次死刑分布在影片中，与三个葬礼仪式构成有力而激动人心的蒙太奇节奏。

“仪式”，是大岛渚一系列影片的基本电影语汇。对于大岛渚来说，这不是一个语词，而是一个语种，一个语群。他象一个自电影的幼年就开始使用这个语种的人，始终有意无意运用它来进行电影思维。《白昼的恶魔》（1966年）和《少年》（1970年）就将犯罪仪式化地加以表现，让人们透过犯罪这一“仪式”来思考人及其罪恶的根源。1971年拍摄的《仪式》一片，全片用婚礼和丧礼的交替进行结构。“仪式”不仅是一种电影语汇、电影思维，而且是大岛渚透视日本生活和日本精神的思想材料。《感官的王国》（1976年）一片将男女性爱仪式化，男女之事象举行仪式一样，在庄严中透出滑稽，在肃穆中透出绝望。

本片第一个葬礼仪式是为荷兰士兵德·约举行的。医院中的战俘正在受命“修行”。塞里阿兹采来鲜花，与馒头一起分发给大家。在摆满鲜花的德·约住过的空床旁，劳伦斯背诵起《圣经·马太福音》第6章第9节，战俘们唱起《赞美我主耶稣》一歌。余野维和原等面对吃花的塞里阿兹，感到精神上的乏力和无能。影片紧接下来的是八岛的葬礼仪式。八岛是为驱逐塞里阿兹这个日本精神的“恶魔”、“祸神”而剖腹自杀的。原在祭坛前为他诵佛经。劳伦斯认识到日本人信奉“秩序”甚于信任事实。他愤怒地掀翻祭坛，掀翻日本的“神的本性”。第三个葬礼仪式是在闷兵场为被活埋的塞里阿兹举行的。将要开拔的战俘列队从塞里阿兹面前走过，象在接受检阅；留下的战俘在兵营窗口和帐篷下遥望着夜幕下的塞里阿兹，唱着《愿主和你同在》，余野维在月光下向他所爱慕的人敬了个标准的军礼，然后离去。日本兵以他的死暴露了日本人的精神空虚和对强大精神的恐惧；德·约以他的死表

现了人的同情心和脆弱本性；塞里阿兹以他的死表明了一种信念、崇高、爱和无畏。

大岛渚在批判日本民族的时候，并没有美化欧洲人。塞里阿兹总是怀有一种对弟弟的负疚心理，怀着难以消除的罪恶感在生活。因为他是人，人又“孰能无过？”“跑吧跑吧，在日光下，跑吧跑吧，在月色里。跑吧跑吧，穿过黑夜，遥远的地方燃着火光，为了我长久等待的人儿。”塞里阿兹正是在弟弟的美丽得有些凄凉的歌声中，认识了自己，洗涤着自己，建设着自己。

影片中的劳伦斯和原玄五是两个“外围人物”，他们之间的友谊和冲突包围着塞里阿兹和余野维。余野维对塞里阿兹的倾慕，塞里阿兹对以余野维为首的日本人的精神影响，是影片思想的核心。在人物布局上，影片由原玄五引出劳伦斯，由劳伦斯引出余野维，由余野维引出塞里阿兹，中间综合着四人之间的交流与对抗，再由塞里阿兹引出他的弟弟。结尾时，塞里阿兹以死亡而退场，余野维随之下场，劳伦斯到狱中探望沦为战犯的原玄五，回忆起塞里阿兹和余野维。最后劳伦斯退场，画面上只剩下爽朗地笑着的原玄五，声带上只有原玄五的“圣诞快乐，劳伦斯先生”的声音和坂本龙一的音乐。

这部影片的制片费高达16亿日元（这在日本已经是大制作）。参加演出的有英、美、澳等国的四百多名演员。影片上映后，在日本引起了极大的轰动，成为挽回日本影片票房价值的当年第一部影片。在日本的高中生中，还流行着摹仿该片的游戏。观众在给大岛渚的信中说：对这部影片，看一遍就有所发现，再看一遍又有新的发现。这部影片与今村昌平的《楢山节考》一片同去竞争当年度的戛纳电影节大奖，结果，《楢山节考》获金棕榈奖，本片落选。

楢山节考

（楢山 節 考）

日本东映公司1983年出品
根据深泽七郎的小说《楢山节考》和《东北神武》改编
编剧：今村昌平
导演：今村昌平
摄影：栃泽正夫
主要演员：绪形拳（饰辰平）
坂本澄子（饰阿玲婆）
倍赏美津子（饰阿玉）

信州深山中的一个小村子里，由于赤贫而沿袭下来一种抛弃老人的传统：所有活到70岁的老人，都要被家人丢弃到楢山上。今年69岁的阿玲婆离上楢山的日子已不远，可她身体还挺结实，她为此很苦恼，她有意在石磨上磕掉了两颗门牙。她还一直为长子辰平担心，怕他像他父亲利平一样，因不敢将母亲背上楢山而惹人嘲笑。一天，阿玉作为续弦来到辰平家。阿玲婆和辰平都很喜欢她。长孙袈裟吉娶了雨屋家的女儿。雨屋家因偷众人的土豆而全家被活埋。阿玲婆教会阿玉捉鱼的办法，说通阿金与次子利助过一夜性生活，然后来参加送她上楢山的仪式。拂晓，辰平背着妈妈攀上了楢山的山路。山上白骨成堆。到了山顶，辰平依依不舍地告别妈妈，返回村里。天上飘下大片大片的雪花儿，阿玲婆在楢山大雪中平静地等待着死亡。

今村昌平像写一部人类学论文一样构想和拍摄了这部影片。信州山中的外景地、一个又一个用“手工”精心拍摄的镜头，通贯全片的人的生活镜头和昆虫的生活镜头的交叉蒙太奇，演员极

讲究控制的内心紧张外表松弛的表演，山间特有的动效和村民即兴哼唱的谣曲，为影片写实风格的实现，提供了最基本的保证。纯客观的叙事视角，像一只放大镜，对准楠山的山脉、山坳、山村和山民的风俗，一一进行仔细而冷静的考察和审视。作者不动声色地注视着镜头前的人类生活，就像在研究一块古生物化石或原始生物标本。

影片开头，摄影机越过绵绵群山，把观众从现代文明中带出，渐渐俯临山坳中的一个小村落。小村被白雪覆盖着，充满原始的寂静。在一幢茅屋外，袈裟吉和他的弟弟背对镜头，在雪天中撒尿。之后，他们被冻得“咝咝哈哈”地朝屋里跑。摄影机就这样把观众带进了由母亲阿玲婆、长子辰平、次子利助、长孙袈裟吉等人组成的家庭。围绕着年老但仍健康的阿玲婆的上楢山问题，一家祖孙三代的生存和绵延的生活场景渐次展开。围绕着阿玲婆一家，整个山村的生活和习俗一一呈现。影片结尾，阿玲婆在楢山纷纷扬扬的大雪中迎接死亡，送她上山的辰平回到家，袈裟吉在唱着自编的歌谣：“上楢山的日子下大雪、树墩家的阿玲好福气……”镜头从这幢茅屋拉起，缓缓地越过白雪飘飘的群山，把观众送回现代文明中去。影片一首一尾，从剧作结构到运动摄影，不仅前后呼应，而且具有深邃的寓意：这部影片所表现的是一个封闭的、原始的世界，无论这个世界之外发生过或发生着什么新奇的变化，它都恪守自己原初的习俗和法则——人类生活有一部份秘密就来自于这永恒不变的封闭和原始，或者说，人类在宇宙中永远像那个小村落一样拙笨然而执著地生存着。

无论生存环境是原始还是文明，无论生存时空是古代还是现代，无论男人还是女人，无论老人还是少年，每个人都面临着一个自古同一的主题：死亡。电影无法考察死亡是什么。今村的电影又无意去对死亡发挥想像，进行描写。但他的“电影论文”引证了这样的“资料”：楢山中的人们如何看待死亡，如何去死。

阿玲婆、辰平和始终没有出场的利平，构成影片中心的“死

亡纠葛”。阿玲婆将死亡与上楢山同视为一种风俗和道德。死亡与被背上楢山抛弃，前者是实质后者是行为，前者是结果后者是过程。阿玲婆却把它们等同对待。在她的观念中，死亡也是一种风俗、也被道德化了；作为一个人，不该也不能违抗风俗——民间的法律，遵从道德是人最朴素也是最崇高的品性。她清醒冷静而又从容不迫地做着上楢山的准备，磕掉了门牙，为辰平娶了阿玉，並把自己捉鱼的“绝技”教给她，给无权讨妻又处于性饥饿状态的次子利助找到一次机会…… 象举行一个庄严的仪式，阿玲婆默默地离开家，默默地在白骨堆中迎接死神的降临。死亡並不可怕，既然它被当作风俗和道德。利平和辰平则注意着上楢山这一动作中所包含的死亡的实质内容。利平逃避那实质的冷酷，但逃不脱道德的戒律的惩罚，只好从生活中消失。辰平在母亲的监督和鼓励下，没有重蹈父亲利平的覆辙，然而他并不能完全接受母亲的死亡观。最后，辰平遵守了风俗和向母亲许过的诺言。可是，他并没有因为认识到人的命运而减轻内心的痛苦。当他下山回家的时候，看到新木家的老人对死亡的恐惧和怯懦地拒绝，不禁又为自己的母亲感到骄傲和欣慰。

只要保持纯朴的人性，就自然能够成为伟大的圣人——这是今村影片向我们昭示的思想。死亡，则是考验人性的最后一个考场。今村昌平没有选择“大人物”或具有武士道精神的传统英雄来表现，而是通过一批普普通通，没有文化，目不识丁的人物，以及他们平凡的甚至有几分琐碎卑微的生活场景，传达了一种反武士道精神的英雄观和历史观：正是阿玲婆、辰平这样一些小人物的顽强的生命意志和坦率的死亡态度，才使日本在地球上生存下来。

在今村影片中，劳作和性，便是顽强生命的体现。贫困使人们建立了最朴素的生命观：白米饭和土豆即是生命。阿金只要吃了白米饭，就能摆脱病魔，获得生命的权利。雨屋家的人偷了别人的土豆，就等于在剥夺他人的生存权利，因而受到制裁——全

家被活埋。在这里，生命的法则很简单，即劳作获得食物，“老大”承担繁衍后代的任务，从“老二”以下的人则不能有后，为的是保证“老大”的后代有足够的食物维持生命。性是自然的产物，只要是人，无论生活多么原始，性都不可避免地受到社会性的规定和限制。楢山中的人们有一条严格的性守则：“老二”不许有后。看似处于原始状态的山村人的性生活，实际上已经被社会化了。“老大”拥有性的权利，“老二”以下的人则受到性蔑视和性怠慢。只有在偿还“冤孽”的前提下，阿原才能在丈夫死后同村里的“奴崽”一一交媾。

性同死亡一样，被当作一种风俗，一种道德；只要是人，就必须遵循性风俗和性道德，任何人都无法彻底摆脱它们而完全等同于一般生物。由此出发，我们会发现今村影片中不断交叉剪接的昆虫和飞禽走兽的镜头，并不是对人的性、生与死的注释，而是对人的生存、延续和死亡的观照。任意的两条异性的蛇、两只异性的蜜蜂或青蛙或燕子，都可以交合，尔后孕育新的生命。但与它们具有同样性本能的人却并无这样的自由。利助因为是“奴崽”又加口臭，便只能同狗性交。阿玉和阿原都不肯应承利助的亲人的恳求。她们在本能上讨厌利助的口臭，这种“本能”，已不是一般的生物本能，而是“人”的本能。

上楢山的早晨，不能被旁人看到。一只猫头鹰蹲在树枝上，看到辰平背着阿玲婆离开村子。正象辰平与阿玉在一起的第一夜被屋顶的蛇看到一样。猫头鹰的镜头赋予影片一种新的神秘和新的清晰。在一个昆虫的插入镜头过后，“人”的生活场景仿佛已改变了固有的色泽，显得更接近自然又更加违反自然。简单地说，在昆虫的“观照”下，人会愈发深刻地认识到自身内部的生物性，同时也愈发深刻地感觉到自身内部与生物性交融一体的“人性”。这便是《楢山节考》的电影语言所诉说的最古老、最深远的一个话题。

此片获得1983年第36届法国戛纳国际电影节最佳影片奖（金

棕榈奖)。

稻　草　人

(Чучело)

苏联莫斯科电影制片厂1983年出品
根据弗·热列兹尼科夫的同名小说改编
编剧：弗·热列兹尼科夫
　　罗·贝科夫
导演：罗·贝科夫
摄影：阿·穆卡谢伊
主要演员：克·奥尔芭凯泽（饰莲娜）
　　尤·尼库林（饰爷爷）

莫斯科附近的一个小城，旅游者看到一个老人救出一个被少年们又踢又打的女孩儿。那女孩儿叫莲娜，是那位老人的孙女。莲娜向爷爷讲述了她的遭遇。莲娜为陪爷爷居住，离开父母来到小城，插班到六年级乙班读书。同学们看她的模样，便叫她“稻草人”，她只把这当作友好的表示，很高兴地接受了。她的这种善良和天真，被时髦的、信奉“有钱就有幸福”的同学视为“异端”，常常欺侮她。只有“领袖”、聪明漂亮的季玛与她“一见倾心”。文学老师玛加丽塔要到莫斯科去结婚，计划带全班一起去游览。这一计划因全班逃课去看电影而取消。全班追问是谁把逃课去看电影的事告诉了老师。季玛害怕失去“领袖”地位不敢承认，莲娜挺身代他受过。莲娜被孤立了。甚至季玛也在“铁图钉”等人的威逼下参与了对莲娜的迫害。季玛的背叛毁灭了莲娜对人生的美好信念。季玛生日那天，莲娜剃光被同学放火烧坏的头发，穿上

从火中救出的连衣裙，出现在季玛家中。真相大白后，同学们向莲娜表示了忏悔。但莲娜已失去对生活的热爱和热情。莲娜冷冷地坐在汽船上，在少年军乐队的乐声中与爷爷一起离开了小城。

叙事视点——影片采取三重叙事视点来完成结构和取得间离效果。影片开头，用纯客观的视点叙述“游人”的所见所闻，使观众象“游人”一样渐渐进入剧情。影片结尾，呼应开头，莲娜和爷爷一同离开小城的画面，由于采取客观叙述视点，增强了冷峻和深刻的思想力度。影片的主干部分，以莲娜向爷爷讲述她到小城之后的亲身经历为结构主线；让莲娜“回顾”自己的故事，同时让“听故事”的爷爷以“成人视点”观照莲娜的叙述。影片的三个叙事视点之间的关系是大环套小环的关系：莲娜的“儿童视点”是核心视点，爷爷的“成人视点”在莲娜的目光之外注视着莲娜所讲述的故事，作者的纯客观视点则又在莲娜和爷爷的目光之外注视着爷爷和莲娜。

对比——儿童是人类历史和现实的一面镜子。莲娜身边的同学，反映着他们的祖辈和父辈的精神境界。季玛的怯懦与卑鄙，“铁图钉”的冷酷无情，瓦利卡的贪婪，“长毛”的凶蛮，都体现着一种庸俗卑劣的小市民气。与此形成鲜明对比的，是莲娜的单纯、天真、质朴和善良。然而，小市民精神却公开地把善良当作愚蠢，把天真当作幼稚，把温和当成软弱，把真诚当成可以利用的工具，一概加以嘲笑和戏弄。影片的基本戏剧冲突，正是在这种强烈的对比中展开和完成的。影片还有四组对比：(一) 被侮辱前的莲娜与受到利用和侮辱后的莲娜的对比；(二) 莲娜的爷爷与小城中孩子们的家长的对比；(三) 少年军乐队与学校及学生家庭的对比；(四)莲娜的曾祖母玛什卡的画像与现实的对比。对比，作为一种电影修辞，在这部影片中发挥了很大的作用。

莲娜——快活而开朗的少女，把所有的人都当作朋友，以善良友好之心待人接物。但是，充满谎言和欺骗的社会现实，击碎

了她的梦和信念。在一个新的班级中，她体验了做一个善良人的艰难和深刻痛苦。经过爱、希望、等待、失望、抗争和绝望的精神磨炼，她对周围的世界的看法发生了根本性的变化。火焰烧坏了她的头发，也烧毁了她童年的全部梦想。面对现实，她必须做一个强者，用坚强来抢救和保护善良。她从火中救下自己的连衣裙，就象救下自己的童贞。她剪掉被烧坏的头发，穿上从火中夺回的连衣裙，出现在季玛的生日宴会上，又唱又跳，如同在向人们宣告：并不是一切善心都只走向软弱忍让，并不是一切纯真都只任人欺辱和宰割，并不是只有恶与虚伪才有力量。莲娜走了，离开了这个班级、这所学校、这座小城，却把惊奇和内省留给了她的同学和老师。

主题——贝科夫导演的影片（如《毁掉的童年》、《注意，乌龟！》、《电报》等），以向人们发出善的召唤，要人们互相关心、互相体贴为一贯主题。在他以往的影片中，善总是温柔开朗的，而且总是自然而然地为人们所崇敬。《稻草人》却不同，在这部影片中，恶以背叛、凶残的面貌大喊大叫，善却只能在背地里哭泣和等待。影片后半部，莲娜所代表的善，终于在经历了严酷的考验之后变得更为自觉而坚强了。觉悟了的善不再对一切人微笑，它也变得严厉冷峻起来。因此，它获得了前所未有的震撼人心的力量。贝科夫认为，当代社会所需要的正是这样的善的力量。他说："我把自己的一生划分为《稻草人》前和《稻草人》后两个阶段。"

情节——这是一部表现人物性格变化历程的影片，但编导者并没有采取心理描绘式的表现方法。编导采用人物间的外部冲突来推动情节发展，而人物间外部戏剧性冲突的依据则是人物的性格。莲娜与季玛、与"铁图钉"、与瓦利卡等人的面对面的矛盾的激化和深入，既刻画着人物的内心世界，同时也在艺术表现方面收到了引人入胜的情节剧式的效果。影片在布局上，采用多叙事视点，打碎由莲娜讲述的顺序发生的故事，并时面将听故事的爷爷这一线索与莲娜的故事系在一起，使爷爷也成为主要情节发展

的一个动力因素。

影片背景材料——(一)主演。贝科夫原想找一个天真开朗、温和柔顺的女孩儿，找来找去却只看到两种“天真”：要么天真得傻呵呵，要么表面天真实则诡诈。导演很吃惊：莫非现代生活中不再拥有真正的天真纯朴了？最后，他选中了奥尔芭凯泽来扮演莲娜。这个小演员的母亲是名震世界的歌星兼影星阿拉·布加乔娃。(二)影片公映之后，在苏联争议颇大。有人认为它是一部“残酷的影片”，有人说“得把导演关进监狱”，有人认为不真实、有害，要求停映。也有人对影片备加赞扬。《苏联银幕》一年一度的读者评选中，该片名列1984年最佳影片第二名。该年的国家奖中的电影奖授予了本片编剧热列兹尼科夫。

1984年

黄土地

广西电影制片厂1984年出品
影片取材于柯蓝的散文《深谷回声》
编剧：张子良
导演：陈凯歌
摄影：张艺谋
主要演员：薛白（饰翠巧）
王学圻（饰顾青）
谭托（饰翠巧爹）
刘强（饰憨憨）

《黄土地》的故事非常简单，讲的是八路军文工团员顾青到一个陕北小山村采风收集民歌所遇到的一些事。他住的老爹家有个没出嫁的小姑娘翠巧和一个不爱说话的男孩憨憨。顾青与他们一起生活、劳动，建立了感情，也给他们平静的生活带来了一种清新的气息。一声不吭的憨憨开始高声唱起山歌。翠巧也悄悄地向往起新的生活。顾青要走了，一家人都显得很沉重，翠巧爹破例唱起了酸曲儿；憨憨一言不发地送了一程又一程；翠巧则执意要跟顾青走，去过延安女子们的新生活……翠巧用高亢而凄楚的山歌送走了顾青之后，生活好象又回到了老样子，翠巧象所有的陕北少女一样出嫁了。但是她毕竟已被光明点亮过心灵，一切都象老样子的生活已不可能了。一个夜晚，翠巧为父亲担了最后一担

水，然后撑上小船，到黄河对岸寻找八路军去了。黑沉沉的夜空，波涛汹涌的黄河吞没了她的身影，也吞没了她优美的歌声。

《黄土地》取材于散文，它的叙事也的确有点象散文。它虽然有故事，但又不仅是在讲一个连贯的故事，还有更多的信息从故事之外传达进来。除了故事的叙述主线，影片还穿插了三个相对独立的段落：邻村一个少女的婚礼，延安农民欢送参军的腰鼓阵和农民们庄严虔诚的求雨仪式。

《黄土地》是一部对中华民族悠久的历史文化和民族精神进行追溯和反思的影片。它在整体上是象征性的。影片把情节作为象征性视听形象的依托，用镜头语言和对画面物象本身的揭示，来传达思想和艺术信息。影片最初取名为《古原无声》。但创作者们到了陕北后，他们决定将其改名为《黄土地》。这是因为他们抓住了那片广阔无垠气势雄浑的黄土地作为中心意象，并使之成为影片意义寄托的重要依据。这土地时而作为背景，时而作为空镜头一再出现，贯穿影片始终。作者通过种种手段突出和强调黄土地，使观众不由自主地将其作为独立的艺术形象来欣赏，去体会其蕴涵的思想和力量。影片中，大部份土地的外景都是在早晨或黄昏拍摄的，并且进行了技术处理，使土地的色调显得更暖更重。这大地渗透着母亲般的温暖，给人以力量和希望。影片正是通过沉稳的土黄色的色彩基调，从造型上体现了作者深沉的历史思索。影片开始就是千沟万壑的黄土高原的一组长长的叠化镜头。升腾起伏的土地象被赋予了生命。画外传来的脚步声使画面的象征意味得到了加强。在犁地和送别等场景中，我们也可看到对土地的这种表现。在温暖的光色的映衬下，一头牛、三个人组成的小小行列在高高的峁顶上缓缓移动。起伏的黄土几乎占满了画面。顶端的地平线上小小的人影在明亮的天空背景上成了剪影。他们溶化在苍天和大地中的身影，已远远超出其在情节中原有的地位。那艰辛而有力的步履，就是我们民族的历史步伐。在影片中，翠

巧到黄河边担水的场景曾反复出现，这担水的动作，不仅是陕北人民生活方式的高度提炼，也是中华民族在漫长的历史道路上挣扎奋进的一种直接意象。银幕上那条曲曲弯弯的小路，是摄制组全体成员排着队一脚一脚踩出来的，为的就是创造出一种有表现力的象征性意象。

在《黄土地》中，不仅土地被作为一种象征性意象加以应用，黄河、腰鼓阵、求雨、婚礼等许多场面、段落和形象都具有比它们本身的意义广泛得多的内涵。被誉为中华民族的摇篮和象征的黄河，也被作为一个有力的艺术形象，它在影片中起到了重要作用。尤其是在翠巧驾着一叶小舟，迎着夜晚的风浪投入黄河的怀抱时，她的身影渐渐隐没在夜色中，只有嘹亮的歌声伴着黄河的波涛声远远地传来。画面从滚滚的黄河水摇到天上的明月。忽然，翠巧的歌声和风声、水声一齐嘎然而止。当憨憨撕心裂肺的呼喊声划破寂静时，画面上连续叠化出了六个黄河河水的镜头。这些已不是上一场景时空中的黄河了，它们具有不同的光线和色彩，不同的流向与形态，最后从一个高速拍摄的流水翻滚的镜头，叠化到河滩上的一块巨石。影片通过有力的视听形象使翠巧与黄河的关系得到了高度的升华，同时也赋予了黄河比它单纯作为环境背景更丰富得多的意义。

在这部影片中，那黑咕隆咚的窑洞、曲曲弯弯的小径，都不仅仅是环境。那窑洞中昏暗灯光下饱经风霜的老汉，炎炎烈日下虔诚跪拜的乡亲们，也根本不同于传统影片中的人物。他们在新的电影语言体系中都被赋予了新的涵义。对于《黄土地》这样的影片，已经不能用传统的“故事加人物”的模式来理解和解释了。在这里，故事仅仅当作入口，服从于全局的象征性叙事结构的需要。影片开始于一个不知名的少女的普普通通的旧式婚礼。迎亲队伍从曲折的山路走来时，高亢的唢呐声听起来却透着一丝凄婉。无论是站礼先生（司仪），还是看客们，都是一张张毫无表情的脸。新郎和新娘几乎是被人按倒在天地桌前叩头。这婚礼预示着新娘

的不幸，也预示着翠巧的不幸。翠巧躲在门边怯生生地看着这一切。她倚靠的门框上正贴着一幅写有"三从四德"字样的红对联。翠巧与对联同处于一个画面之中的镜头反复出现多次，使观众不由得感到，她好象正站在这殉葬道路的入口处。第二次婚礼，是翠巧自己当新娘了。但在整个婚礼过程中，我们却没有看到她。一切似乎都与前次婚礼一样。迎亲队伍与花轿、镜头的景别和角度，甚至那鼓乐和人群的嘈杂声，都那样相象。这似乎更加强了这次婚礼的抽象感和象征意义。使人们确切感到影片表现的不仅是一个翠巧悲惨的传奇性故事，她只是千百万同样命运的女子中的一个。第二次婚礼过程一带而过，但却增加了前次没有的洞房内的镜头。洞房内，红被子、红枕头和翠巧的红盖头充满了画面。刺耳的门声响过、脚步声越来越近，一只饱经风霜的粗黑的大手伸进画面…… 掀开的红盖头下，翠巧惊恐的脸向后躲闪着，伴随着这一切的是长达半分多钟的令人无法忍受的静默。忽然，震耳欲聋的腰鼓队的乐声冲出银幕。明丽的天空下，翻身农民欢送子弟参军的腰鼓阵象波涛翻滚，惊天动地。在这欢腾热烈的场面的对比下，翠巧的结婚就显得更加凄楚了。腰鼓阵是整个影片中与情节主线和人物最无直接联系的段落。但它在整个影片的表意系统中又是不可缺少的组成部分。我们第一次看到陕北农民那生机勃勃的一面：他们巨大的生命力的迸发和他们对新生活的向往。腰鼓与最后憨憨逆着人流奔向顾青的镜头遥相呼应，这对于表达作者对民族历史和人民的全面理解起到了非常重要的作用。

《黄土地》这部影片是感人的。它之所以能打动人，一个重要原因在于它对传统电影语言体系作出了较大的突破。作者调动了各种电影造型手段，使独特的电影语言与独特的内容有机地结合在一起。无论是机位的变化、运动，还是人物的运动都受到严格的控制。这不仅创造了稳定的造型形象，也渲染了内向的感情基调和凝滞的时间流程。这同时也调整了观众与银幕的关系，使观众不过多地陷入"戏"中，得以更有效地体味影片所传达的那种

历史的庄严感。总之,《黄土地》通过一系列含蓄而有意蕴的银幕形象，形成了影片具象性的逼真再现与象征性的哲理观照的有机结合的造型风格，取得了动人的艺术效果。

《黄土地》的出现在内容和形式上对传统电影观念都具有冲击性。它一出现就引起了激烈争论。尽管不少人对它不满，但它仍获得了1984年“金鸡奖”的最佳摄影奖。几年来《黄土地》在国际影坛上也获得了很高声誉，先后在洛加诺、夏威夷、伦敦、南特等国际电影节上得奖。人们把《黄土地》视作中国电影腾飞的标志。

天国的车站

（天国の駅）

日本东映公司1984年出品
编剧：早坂晓
导演：出目昌伸
摄影：饭村雅彦
主要演员：吉永小百合（饰林叶佳代）
西田敏行（饰田川一雄）
三浦友和（饰桥本）

1970年6月的一天，东京小管拘留所的行刑室，一个漂亮的中年女人佳代，登上了离开人间之路。十五年前,佳代住在结城。丈夫莱三在和她结婚的当天就被征去当兵，回来时，下身已经残废。长年的寂寞使漂亮迷人的佳代采取自慰的方法得到满足。年轻英俊的巡警桥本勾引上了佳代。莱三发现了佳代的不贞行为之后，痛打了她。佳代思虑再三，毒死了丈夫。莱三死后，桥本辞

去了警察局里的工作，并用佳代的钱去了东京。桥本从东京带回一个叫幸子的女人。两个女人见面后，明白桥本把她们骗了，便一起离开了桥本。大和阁的主人福儿为了娶佳代，唆使爱上了佳代的田川一雄杀死了自己的老婆，进而把佳代娶入大和阁。桥本不断跑来向佳代和幸子要钱。幸子对桥本再也无法忍受下去，决心杀掉他。幸子想把桥本从列车上推下去，不料结果却是自己摔下深谷。福儿对受他指使杀了自己老婆的田川一雄很不放心，欲杀掉他，二人搏斗中，福儿叫佳代帮忙，佳代却杀死了福儿。佳代和田川一雄准备一同逃走，却在车站遇上了几名正在那儿等待他们的警察。

《天国的车站》，取材于真人真事，即60年代轰动日本的“日本阁杀人案”。但是，导演出日昌伸对原素材进行了高度的艺术加工，使之成为一部具有古希腊悲剧色彩的当代经典电影。出日昌伸，曾作为黑泽明的助手向黑泽明学习电影导演。日本没有电影学院，日本电影界采取师傅带徒弟的方法来培养电影导演。这样，师从于某位大师的电影导演的作品中，便往往可以发现那位大师艺术风格的影子。在《天国的车站》中，我们可以发现黑泽明的影片中常有的那些情欲的挣扎、杀戮和小人物为求生存而做出的艰苦努力。尤其具有“黑泽明”式电影特点的是影片中那种强烈的宿命观。

影片塑造的是一个以传统观念判断来衡定是一个“恶女人”的形象。这个女人前后杀死了两个丈夫。但是，导演的艺术处理却使观众对这个女人充满了同情。佳代是一个漂亮的女人，充满了生命力，充满了对幸福的追求。丈夫莱三的残废，使她不得不以机械的劳动来压抑对正常性生活的渴望。正象所有“黑泽明式”的主人公一样，出日昌伸影片中漂亮的女主人公也是一个不惜一切代价来改变命运的人。影片对佳代自慰的表现，并没有使观众产生厌恶的感觉，反而让观众从中感到她强盛的生命力，以及命运

对这个女人的生活的扭曲。在那个闭锁的空间和寂寞单调的生活中，长着一副漂亮脸蛋的桥本几乎没有费什么劲儿就勾引上了佳代。佳代落到桥本手里，并不是选择的错误，因为她本身就无可选择。这又体现出了“黑泽明式”的主人公的特点，那就是，如果快乐意味着毒药、死亡，主人公也会毫不犹豫地伸出双手迎接它。

影片用桥本的无赖来衬托佳代的单纯与痴情。佳代对给她带来短暂快乐的桥本带有一种家奴式的爱恋与忠诚，她容忍、相信了桥本的谎话，并以自己的劳动供养桥本。桥本自始至终巧妙地利用佳代的弱点来达到自己的目的。桥本暗中发现了佳代的自慰行为，并以此向佳代进攻，得到了佳代。当莱三发现了两个人的私情后，桥本又唆使佳代投毒杀夫。在莱三死后，桥本很容易地使佳代掏出钱来，供他去东京“上大学”。骗局被揭穿，佳代和幸子离开桥本去绵谷温泉，一个开了一家土产店，一个当了艺妓。而桥本又出现在温泉，不断敲诈二人的钱财，直至最后使幸子摔下深谷。

大和阁的主人福儿，是另一个版本的桥本。福儿与桥本不同的是，他手上握有不小一笔财产。他追求佳代，并为佳代付给桥本三百万元钱。但他又比桥本更阴险，他利用爱恋佳代的田川一雄杀死自己患有精神病的老婆辰江，清除了自己追求佳代的障碍。而当田川一雄有可能暴露杀辰江的秘密时，他又毫不犹豫地要除掉田川一雄。

在出日昌伸的影片世界里，到处是人欲横流，是人的最下作、最肮脏的目的的直接表露。主人公们为了情欲、金钱，可以做出任何令人发指的事情。在这一点上，出日昌伸的影片世界与黑泽明的近似。不同的是，黑泽明对人性的考察，往往借助更古老的艺术，更具有传统悲剧的美与庄严。而在出日昌伸的影片中，人物的生活环境更具有现代感，生活也更卑琐，动机也更赤裸裸地与性扩张和对金钱的占有欲联系在一起。

田川一雄是影片中被表现得最有亮度的人物之一。他木讷而执着。与佳代一样，田川一雄做起事来也如扑火的飞蛾，从不考虑可怕的后果。他的轻信被福儿利用，使他成了杀人凶手。然而，出日昌伸却通过对杀人动机的解释和他的痴情，使观众对这一形象充满同情。他的言辞的笨拙与心地的单纯形成鲜明的对比。出日昌伸似乎想表达这样一种看法：我们周围那些漂亮、言辞迷人的男人是真正无耻的禽兽，而那些生理上似乎有残疾的人才是真正的人。在这里，《天国的车站》让我们想起了一些不朽的浪漫主义作品，尤其是雨果的《巴黎圣母院》。在《巴黎圣母院》中，钟楼怪人卡西莫多虽无法以言语表达，但却一片痴心地爱着爱斯美拉达。漂亮、迷人的卫队长，却只能被视为一个衣冠禽兽。于是，我们看到，一个浪漫主义的神话在《天国的车站》中复活了。在一个当代的、东方的背景下，又演出了一出色彩浓郁、对比鲜明的爱与死、美与丑、真与假的悲剧。

作为一部具有浪漫主义色彩的现代悲剧，《天国的车站》充满了对女性的迷恋和歌颂。影片中佳代和幸子都漂亮迷人，且心地善良。当然，她们也有各自的弱点，佳代还杀死了残废的丈夫莱三。但是，导演出色的叙述，使女主人公的弱点变成了她们纯真的天性的一种表现。女人的罪恶其根源在于男人，而女人之所以无法抵抗，恰因为她们的纯情与单纯。这种观点，可以说是对"祸水论"的一个反驳。

如同黑泽明一样，出日昌伸十分醉心于造型、光、色的表现力与环境气氛的营造。影片开头，表现即将受刑的佳代，导演突出地表现佳代涂抹红唇，用红色来与拘留所的压抑的色调形成强烈的对比，以表示佳代的对幸福的渴望。另一个极为出色的段落是表现佳代自慰，桥本窥视这一段。在这一段里，影片向戏剧的表现手法靠拢。导演尽力约束电影的表现力，人物没有大幅度的动作，而通过摄影机机位的选择和景别的限制，又使环境得到极大的净化。单调、重复的织布动作、阴暗的光线、淅沥的阴雨、

小窗，几个细节，沉稳而又质朴无华。但是，从这种静默中，观众却能更好地领会到情欲的躁动。而对桥本出现的低调处理，也使观众对他容易产生一种阴险、邪恶的感觉。

《天国的车站》，是一出颇具古典意味的现代悲剧。剧中女主人公的扮演者是日本著名的女演员吉永小百合。该片被《电影旬报》评为1984年度日本十大佳片的第八名。

鸟　　人

(BIRDY)

美国三星影片公司1984年出品
根据威廉·沃顿的同名小说改编
编剧：桑迪·克鲁普夫
　　杰克·贝尔
导演：艾伦·帕克
摄影：迈克尔·塞里辛
主要演员：马修·莫丁（饰“鸟人”）
　　尼古拉斯·凯奇（饰艾尔）

越南战争结束后，美国陆军医院住进了一个奇怪的病人。他整天一言不发，而且经常赤身裸体地蹲在床栏上，活象一只小鸟。他就是“鸟人”。为了使“鸟人”开口说话，院方把“鸟人”过去的好朋友艾尔请到医院来。艾尔也是刚从越南回来的。过去艾尔是个英俊的小伙子，他热情活泼，深得女孩子们的欢心。越战中，他却被炮火炸伤了面部，至今脸上还裹着绷带。艾尔来到医院，为了唤起“鸟人”的回忆，他向“鸟人”讲起了他们过去的经历：

六十年代，艾尔和“鸟人”同住在费城。费城又名“兄弟友爱城”，艾尔和“鸟人”也象亲兄弟般地友爱。他们都是劳动人民的孩子，在贫民区长大，同上一所中学，并且合伙养了一大群鸽子。养鸽子对艾尔来说，是一种赚钱的手段，对“鸟人”来说可不仅如此。“鸟人”喜欢鸟类几乎到了入迷的程度。他不仅仔细观察鸟的飞翔，还把无数羽毛粘在衣服上制成“鸟服”，并穿上“鸟服”从工厂的平台上“飞”下，而且他还经常赤身裸体地钻进自己建造的大鸟笼中，想象自己变成了一只小鸟，在蓝天上翱翔。“鸟人”的癖好渐渐影响了艾尔，直至他们相继参军开赴越南。一次美国飞机投下的燃烧弹烧毁了一大片森林，也烧死了成千上万只飞鸟。于是，“鸟人”疯了。

艾尔不断地向“鸟人”讲述过去。好多天过去了，不但“鸟人”仍未开口，艾尔的姿态、动作甚至也有些象鸟了。直至最后，他们逃出医院，俩人才又恢复了常态。

“这是一部在电影语言的应用上几乎无懈可击的，制作精美的好莱坞电影”。也许说它是“制作精美的好莱坞电影”这还不够，因为就是在“向来爱对好莱坞电影横挑鼻子竖挑眼”的法国戛纳国际电影节上，它被评委们认为是当年（1985年）该电影节的“最优秀的一部影片”，并被授予了“评委会特别奖”。

影片的表层主题是反战。战争使一个善良、纯洁的青年彻底地“鸟化”，使他拒绝与制造战争的人类交流；深层主题是现实与理想（幻想）的冲突。其结果是：现实扼杀了理想，实际压制了幻觉，平凡抑止了浪漫，媚俗强奸了高洁。反战的表层主题，使影片具有强烈的现实感，从而唤起人们，特别是对越战记忆犹新的美国人的共鸣（美国人永远不会忘记越南战争，越战将长久地使美国人的心隐隐作痛），影片将和他们一道去宣泄对战争及战争制造者的愤怒。现实与理想冲突的这一深层主题，使影片跨出国界，引起整个人类的共鸣。

反战题材的影片不好拍，原因是反战题材的影片数量太多。所以，最重要的是要选择一个好的、独特的视角，使影片具有新意。《铁皮鼓》是一种视角，写一个长不大的孩子眼中所看到的二次世界大战前后的德国。《鸟人》也是一种视角。影片主人公“鸟人”也不是一个“正常人”。他生活在幻想的世界中，幻想自己能摆脱大地的吸引，像鸟一样地飞翔。他和鸟朝夕相伴，终于，他变得像鸟一样地纯洁，像鸟一样地善良。他失去了对人间世俗乐趣的追求，甚至包括对热血女子的性爱。影片中曾表现一个喜欢他的女孩，在汽车中解开自己蓝色的纱裙（为了让“鸟人”喜欢，她专门穿了一身蓝色的纱裙），裸露出丰满的乳房。可是“鸟人”竟毫无“感觉”地像掂两个吊袋那样，用手掂了掂姑娘的乳房。此后，他回到家中，却赤裸着身体躺在自制的大鸟笼里，深情地亲吻着手中的小鸟。然而，就是这样一个浪漫、善良而又脆弱的人，最后却被残忍地置身于越南战场。于是，在一次美国飞机投下的燃烧弹烧毁了一大片森林，烧死了一大群鸟后，他疯了。从此，他的姿态动作变得象鸟一样，并且他拒绝自己进食，护士只得象喂鸟一样给他喂食。他还拒绝与屠杀鸟类的人类交流。影片的另一主人公艾尔，是作为“鸟人”的对照物而有意设置的。影片写他，不如说是进一步写“鸟人”。艾尔是“鸟人”唯一的朋友。可是，与“鸟人”截然不同，他对生活充满热情，打球、开汽车（为了转移“鸟人”的兴趣，他曾买了辆旧福特汽车），并且不断地追求女孩子。越战中他也受了伤，他的思想也受到了触动，但这仅是初步的、朦胧的，还未发生质变。所以，当他奉命去医院说服“鸟人”时，火车上他还向对面的女孩子调情。可是后来在说服“鸟人”的过程中，他的思想也开始发生变化，他的姿态动作甚至也有些像鸟了，最后他还推开了怀中漂亮的女护士。的确，战争对人的肉体的摧残已经是够残忍了，可是，这里作者却为我们展示了一种更大的残忍——战争对人心灵的摧残。

关于该片的色彩构成，蓝色、白色、灰色是该片的基色。

灰色：艾尔的军服，艾尔战前的衣服（灰白相间），旧福特汽车，医院大夫的衣服等。

白色：艾尔脸上的绷带，“鸟人”战前的衣服，大夫的衣服，护士的衣服，“病房”中的墙、床、床单、脸盆、抽水马桶等。

蓝色：蓝天、大海，“鸟人”医院中的衣服，“病房”内的布光，喜欢“鸟人”的那个女孩子的纱裙等。

可以说，整个影片是一场“色彩”大战，不同色彩，互相进犯，互相吞噬。在西方观念中，灰色、白色是一种“现实”的颜色，而蓝色则是西方人特别偏爱的一种颜色，它象征着浪漫、诗意、富于幻想，同时它又是忧郁的。影片中，艾尔和其他人往往是灰、白二色，唯独“鸟人”被赋予了蓝色（那个喜欢“鸟人”的女孩除外）。于是，现实与浪漫，肉欲与无欲，明朗与忧郁绞在了一起。我们无法忘记傍晚海滨“鸟人”伸开双臂，跃跃欲飞，仿佛要融化在那海天一色的蔚蓝色中；我们也不会忘记“病房”蓝光中，裸身蹲在床栏上的“鸟人”定睛地凝视着窗口的那一小块蓝天。另外，在这部影片中，随着“鸟人”鸟化程度的增强，影片蓝色的浓度也在加强。而起初每当艾尔走进医院中的蓝光时，他便会歇斯底里大发作。不过，后来他对此适应了。另外该片是时空交错式结构，那么现在时的总的色彩倾向是偏蓝，过去时则是一个以白色、灰色为主的彩色世界。

该片在剪辑和摄影机运动等方面也颇具特色。影片大部分是闪回，即“鸟人”和艾尔两人不同视点的交叉回忆镜头。出色的剪辑使这些镜头的衔接如行云流水，浑然一体。该片摄影机的运动的主要特点是动与静的巧妙结合，有力地烘托了影片的主题。如在现在时的时候，机位尽量相对静止，如医院“病房”中，基本只用三个固定的机位。而在过去时的时候，机位却随心所欲地、充分地运动。机位的变与不变，动与不动，恰是人物不同心境的反应。另外影片中有一段“鸟人”幻想自己变成了小鸟，在天空、街道上飞翔的镜头。由于采用了好莱坞最新研制的“空中摄影机”，

使这一段镜头维妙维肖，令人咂舌惊叹，广大观众仿佛真的像鸟一样，在空中作了一段飞翔。这个镜头再次清醒地告诉人们这样一个真理：电影是“艺术”与“技术”的结合。

当然，影片的结尾是一个典型好莱坞式的结尾——艾尔、“鸟人”走出“鸟界”，重返现实。

美 国 往 事

(ONCE UPON A TIME IN AMERICA)

美国莱德影片公司1984年出品
根据哈利·格雷的小说《流氓》改编
编剧：赛尔乔·莱翁内
导演：赛尔乔·莱翁内
摄影：托尼诺·德里·科利
主要演员：罗伯特·德尼罗（饰“面条”）
詹姆斯·伍兹（饰麦克斯）
伊丽莎白·麦克高文（饰黛布拉）

1933年某天，纽约警察局根据接到的告密电话，去围捕一伙倒卖私酒的黑社会分子，枪战中击毙麦克斯等三人，只有一个绰号“面条”的青年逃脱，他就是告密者。“面条”同三个死者自幼一起在纽约犹太街区长大。四人不分彼此，把卖私酒赚到的钱存放在火车站的一个贮物柜里。他们积蓄了一笔巨款之后，麦克斯仍不满足，又策划抢劫银行。“面条”怕弟兄们因此丧命，便先向警察局密告他们贩私酒，希望警察以较轻的罪名把大家拘捕起来。不料他的一番苦心反倒断送了弟兄们的性命。悲痛欲绝的时候，他发现被人跟踪。逃走前，他去火车站取自己的积蓄，可那

笔巨款已不翼而飞。与他青梅竹马的女友黛布拉也在此前去了好莱坞。“面条”四处流浪，隐姓埋名过了35年。有一天他接到一封匿名信，让他回纽约参加三位死者的迁葬。在纽约，他发现三座坟前都立了墓碑，立碑人的落款却是他本人。更奇怪的是，火车站贮物柜里那笔巨款又归回原处。原来，麦克斯并没有死。他早已买通警察，借警察之手除去同伙，独吞四人财产，然后伪装死去。他改名换姓，并利用那笔巨款爬上参议员的高位，他还占有了“面条”从少年时起便热恋的女友黛布拉。35年后的今天，麦克斯的非法活动已经败露。他请回浪迹四方的旧友，忏悔之后，请求“面条”来执行他的死刑。面对这个曾经甘苦与共的朋友，“面条”百感交集。“面条”悄然离去，麦克斯随后跳进一辆垃圾处理车自戕。目睹现场的“面条”，又来到青年时常去的那家中国大烟馆，麻醉中仿佛又回到了友情诚笃的少年时代。

关于影片的叙事结构，赛尔乔·莱翁内在将近240分钟的影片中，讲述了“面条”和他的朋友、恋人一生的故事。影片依人物年龄，将故事分三大块进行叙述：少年故事，青年故事和老年故事。影片没有按故事发生的先后次序进行构架，也没有采取倒叙法，而是打破常规叙事方法，模糊了顺叙，倒叙，插叙间的界限，采取了这样一条叙事线索：青年故事——老年故事——少年故事——老年故事——青年故事——老年故事——青年故事——老年故事。在这八个叙事段落之间，有现实的顺叙，也有对往事的回忆。青年故事有时是作为现实，引出老年的现实故事，有时又作为老年的回忆。在影片叙事结构中，少年故事担任单纯的“往事”角色，老年故事担任单纯的“现实”角色，青年故事则扮演双重角色：时而“现实”，时而“往事”。

这种叙事结构，对于主人公的一生故事来说，犹如鼎有三足，稳固结实地将纷繁复杂的漫长人生举托起来，保证了内容布局的充实与平衡。正因如此，影片虽然省略了“面条”和麦克斯的35

年壮年故事，但是却没有任何失重或失衡之处。

关于影片的情节，有两条情节线贯穿全片：一条是“面条”与麦克斯的友情的发生、发展和结束；另一条是“面条”与黛布拉的爱情的发生、发展和结局。影片结尾，以麦克斯的儿子德维（也是“面条”的名字）的出场，将两条线最终结合在一起。由扮演少年麦克斯的演员扮演的德维，既是过去友情的象征性再现，又体现着麦克斯对“面条”的怀念。同时他作为黛布拉的“儿子”的事实，也明明白白地呈现了“面条”与黛布拉终未结合的爱情悲剧。

贩私酒是少年故事的中心事件。策划和抢劫联邦银行是青年故事的中心事件。麦克斯自杀是老年故事的中心事件。将三个中心事件贯穿起来的情节链是火车站存物柜中的巨款的存入、被窃和原数归还。全片的核心事件是抢劫联邦银行和黛布拉去好莱坞，前者是友情线索发展的高潮，后者是爱情线索发展的高潮。全片的情节动力是解火车站贮物柜中的巨款失面复得之谜。

关于影片的主要人物，“面条”、麦克斯和黛布拉，生长在纽约犹太街区。在那里，“面条”和麦克斯等四个伙伴建立了真挚的友谊，与黛布拉之间萌生了两小无猜的恋情。对人生，“面条”别无所求，只要拥有友谊和爱情。麦克斯则不以得到生死与共的朋友为满足，他还另有奢求：脱离下层社会，去品尝上层社会的富贵荣华。黛布拉虽然珍视“面条”的爱情，但她把“做人上人”、“当大明星”看得比爱情更重要。不同的生活追求和价值观念，使生长在相同环境中的三个人走上了不同的人生道路。

“面条”从小是个聪明、有头脑、能力强而又讲义气、重感情的孩子。父亲沉迷于宗教热情，母亲沉溺于个人感伤，他只有到家庭之外去寻求温暖和感情寄托。在下层社会人们聚居的街区，他与一伙天不怕地不怕的少年结为朋友。是那“小胡同”给了他温馨的初恋和生死不渝的友情。他爱他所出身和依存的下层社会。在那里，他感到牢靠、满足和充实。虽然他自幼靠非法的手段谋

生，但他并没有因此而丧失真情和朴素的人生态度。他始终把友情和爱情看得比一切身外之物都重要，始终不惜为友情和爱情而献身。少年时代，他可以为朋友复仇，杀死凶手，锒铛入狱，被囚多年。青年时代，他为保护朋友，不择手段，甘愿背上告密者和叛徒的恶名。在监狱中，他总是陷于思念之中，一个是死去的小伙伴，一个是恋人黛布拉。后来在35年的浪迹天涯的岁月中，他依旧挚爱着黛布拉。是对友情和爱情的信念和回忆，支撑着他漂泊四方。然而，当年老归乡，与旧日恋人、友人重逢时，等待他的却是友情崩溃、爱情被毁的现实。友情和爱情已成往事，往事不会重现，但已足慰平生，尽管回想往事，心中充满依恋、温暖，然而也充满失落、空茫和痛苦。

麦克斯亦重友情，但他把个人摆在友情之上。在与"面条"的交往中，他处处都要与朋友竞争，处处都要显得比朋友高明和能干，哪怕在戏耍取乐的细微处。凡是与"面条"有感情或肉体关系的女性，最终都会被麦克斯掌握在自己手中，无论是女邻哈菲，无论是抢珠宝店时"而条"强奸过的女店员，还是黛布拉。麦克斯在得不到上层社会地位的时候，曾有过一段友情第一的时光。一旦条件具备，他就不惜牺牲友情、出卖朋友，用朋友的钱买通线路，爬上高位。他失去了根，便等于失去了一切。"面条"说，他的朋友已在抢银行事件中死去，含义即是：他的朋友已死去，活着的那个议员贝利根本就不是那个朋友麦克斯，那个朋友已在他出卖朋友、向上爬的时候消失了。到最后，麦克斯有了地位、财产、声名、妻儿、情妇，但他又丧失了这一切。因为他的根基早已不存在了。

黛布拉自幼爱恋着"面条"，讨厌麦克斯，但最终却与麦克斯共同生活。"面条"是她的往事和爱情的象征；"面条"依然留在下层社会，她实现了当大明星、做人上人的梦想，代价是牺牲爱情。她与麦克斯的结合，是两条相似的人生道路并行的结果：他们都来自下层社会却跻身上流社会。爱情并不存在于她与麦克斯之间，

是野心和成功，是共同的个人奋斗道路，将二人扭结在一起。在事业上，黛布拉成功了，然而她的一生在情感上却空乏无味，因为她的生命中缺少爱。

关于影片的主题，三个主人公不同的人生态度，决定了他们之间复杂的感情纠葛，以及他们不同的人生归宿。影片在细致且深入地处理人物的性格差异、感情关系的过程中，表现了双重的悲剧主题：友谊的悲剧和爱情的悲剧。莱翁内没有一般化地理解真情与行为间的关系。行为有时受感情支配，但更主要的是受人生目标的左右。"面条"将爱与被爱看作人生的目的和意义，麦克斯和黛布拉虽然爱着朋友或恋人，但支配他们行动的人生目的则是"做人上人"。对于麦克斯和黛布拉来说，真情并没有泯灭，但他们已沦为野心或成功欲的臣仆，功利压倒了感情，从而导致行为的悲剧结局。影片在深深怀恋和淡淡伤感的氛围中，更深刻地展示了人的必然命运：往事成空，回忆和怀恋即意味着永远的失落。

关于影片的特色，由"猫王"唱红的一曲《昨天》，作为贯穿全片的音乐主题，伴随着"往事"进行和消失，又伴随着回忆和思念而"再现"，极好地渲染了气氛，强化了影片主旨。

以叙事为主体的抒情描写，以人情为主体的暴力和色情内容，以下层社会生活场景为主体中上流社会生活场景的展现，以纯粹的友情和爱情为主要题材而穿插进来的社会政治活动背景，在影片中剪辑得当，丰富了影片内容，使影片真正做到了雅俗共赏。

战地浪漫曲

（Военно-полевой роман）

苏联敖德萨电影制片厂1984年出品

编剧：彼得·托道罗夫斯基

导演：彼得·托道罗夫斯基
摄影：瓦列里·布里诺夫
主要演员：尼古拉·布尔里亚耶夫（饰萨沙·涅图日林）
娜塔丽娅·安德烈依琴珂（饰柳芭·阿奇波娃）

卫国战争期间，一个腼腆、瘦小的战士涅图日林悄悄地爱着卫生连的女战士柳芭，而柳芭却沉醉在同营长的热恋之中。

时过境迁，当他们再次相遇在街头时，两人都成了饱经风霜的中年人。柳芭的营长早在战争中牺牲，给她留下了一个叫卡佳的小女儿。她靠卖包子为生，昔日的“战地皇后”变成了粗俗的小贩。涅图日林干着放映员的工作，妻子薇拉对他温存体贴。但是，当涅图日林发现柳芭后，沉睡在心底多年的爱情又被唤醒。对此柳芭先是漠然，后终被那份真情所动。薇拉了解了一切之后，并未大吵大闹，而是对他表现出更多的温情和体贴，对柳芭则报以真诚的同情。

终于，柳芭不见了。当涅图日林找到她时，正遇上她同区执委会主席诺维科夫结婚。柳芭发现了悄然站在走廊上的涅图日林，而他却匆匆离去。

艺术无疑需要不断创新，但真正高明的电影艺术家却不把宝贵的精力用在争抢时髦的题材上。相反，他们常常会在被别人反复表现过的题材上创作出令人耳目一新的作品来。《战地浪漫曲》便是这样一部影片。照理说，无论卫国战争还是“三角恋爱”，在近半个世纪的漫长岁月里都已经被苏联电影表现得淋漓尽致了。然而令人惊异的是，我们竟能又一次被这部影片强烈的艺术魅力所征服。这究竟是为什么呢？

首先，我认为这种魅力产生于影片编导者独特的人生体验。这种能力使影片超越了对以往同类题材影片的开掘，赋予它以全新的生命。

序幕是从卫国战争最艰苦的岁月中展开的。腼腆羞涩的小战士涅图日林悄悄地、热烈而执著地爱上了少校营长的情人——那个歌声迷人、长发飘逸的“战地皇后”柳芭。整个序幕都是从涅图日林的主观视点来表现的，因而也就为那冰冷的战壕、枪林弹雨的战场蒙上了一层爱情诗般的浪漫色彩。柳芭的歌声和她与营长缠绵悱恻的絮语随着坑道口那橙黄色的灯光一齐流泄出来，摄影机的镜头象涅图日林那颗羞怯的心一样，躲在战壕的角落里却一次又一次轻缓地向那束柔美的光推进。终于，在即将开战的时刻，他鼓足勇气向柳芭表达了自己的爱，从战壕里摘下一朵纤弱细小如他本人的小野花送给柳芭。两只手在这里相遇的时候，战场上的炮火似乎也为之感染，迸射出节日焰火般的光焰……

也许，刚刚看完序幕，你会以为影片的编导者是在这里讴歌艰难岁月里的爱情。但当看完全片，便会同意苏联一位评论员的见解：“唯一的秘密可能就在于：这部影片不仅仅是讲爱情的。”

爱美，是人类的天性。当青春的血液在血管中奔流的时候，生命便会幻化为对美好事物追求的力量和冲动。涅图日林对柳芭的爱，绝非单纯的对漂亮女性的追求，而是他爱美天性的自我实现。与其说柳芭真是那样妩媚动人，还不如说是涅图日林对美好事物的理想使她显得那么美。因此，我们不能把影片的序幕看作是对客观现实的描写或再现，它是青春时期涅图日林做过的一段美好的梦，因此它也是涅图日林对美的追求的一种象征。它虽然随着时间的流逝和无情现实的冲刷而沉入心灵的某个角落，但它却并未泯灭消亡，一遇到时机便会重新燃烧起来，尽管这时机对涅图日林来说来得那么突然，来得那么晚……

战后的现实是严峻的，它不仅使柳芭的生活分外艰难，也使她的心灵蒙上了厚厚的灰尘，使她变得世俗、冷漠。但是，只要一个人心底尚有善良的本性，就很难不被美好的情感所打动。涅图日林善良纯真的目光浸透了柳芭久已麻木的心灵，使她同涅图日林一起忘记了现实世界中的一切利害，去追求那梦境般美好的

情感。然而，生活的悲剧似乎很难避开，在那如诗如梦、至纯至善至美的情感同现实世界的矛盾中，取胜的常常是后者，前者却往往惊人地脆弱。于是乎柳芭先“醒”过来了，她先从“不切实际的爱情游戏”中退了出来，接受了现实为自己所作的安排——嫁给一个官员。涅图日林也“醒来了”，他终于明白他所爱的只不过是战时他自己编织起来的美丽的梦。

看完了影片，人们不禁闭目沉思：我们难道无力保持心灵中那片纯净的天地吗？世俗社会从我们心灵中磨去了什么？这部影片正是从这个角度超越了一般歌颂美好爱情的主题，而力透人生的底蕴。

此外，值得称道的是剧作对人物性格的准确把握和塑造。例如涅图日林的妻子薇拉，当她的爱情受到威胁的时候，她担心、痛苦，但这一切并没有简单地变成歇斯底里的吵骂和冷酷无情的反击。相反，她更多的是表现出对丈夫的理解、体贴和宽容。同时，她也知道，要战胜这个情敌，就必须以自己的善良和真诚唤起对方身上的善良和真诚，使她为自己的行为感到内疚和惭愧。

任何一部优秀的影片，必有几个令人难忘的段落。在这部影片中，柳芭在薇拉家里过新年的那场戏颇见功力。这场戏的情绪采取了鲜明的反衬手法，两个女人表面上热热闹闹、快快活活，其实内心却很复杂和紧张。薇拉神采飞扬地表演魔术，但是当她躲在幕帘后面请“观众”的时候，我们才看见了她神情悲痛的真实情感。柳芭兴高采烈地看着，然而当薇拉由于内心的痛苦和紧张未能将剪断的绳子变成长绳的时候，她再也无法继续强颜欢笑，禁不住啜泣起来。她们虽然是对手，但又同是女人。柳芭此时的感情是复杂的，这啜泣有对自己命运的悲伤，也有对薇拉的怜惜。将人物内心和外部动作以极强烈的反差表现出来，就使这场戏获得了催人泪下的感人力量。

此外，影片的结尾也处理得很好。傍晚，涅图日林从柳芭的婚礼上跑了出来，以往的一切永远过去了。他的心头留下的是几

分失落、几分忧伤、几分茫然……遍地积雪的街头空寂无人，分外冷清，他踯躅徘徊着。突然朝路边的排水管狠狠踢去，水管里的冰块、积雪哗啦啦地响着滚出来，于是他象小孩子一样东一脚西一脚地去踢那些水管。哗哗之声打破了夜晚的静寂。对这个善良的不忍伤害任何人的小人物来说，这可能已是他最大限度宣泄内心痛苦的方式了。巡逻警察把他带上了马背，薇拉却紧追在后面，可怜巴巴地向警察哀求着："你把他带到哪儿去啊？他四分之三的胃留在了战场上，他要吃煮大麦，最好是燕麦，不要用牛奶，要用水煮。你听见没有？"这些话听来不仅幽默而且令人鼻子发酸。警察不知是被这个妻子对丈夫的爱打动了，还是怎么，拉住了马让涅图日林下去，夫妻两人相隔一段距离，趴在栏杆上眺望着迷茫的湖面……这不是一个通常意义上的"大团圆"结尾，它充满了难以言传的忧伤和深深的失落感。它使看完这部影片的人久久地品味着人生。

得克萨斯州的巴黎

(PARIS, TEXAS)

西德柏林道路影片公司、法国巴黎阿尔戈斯电影公司1984年联合出品

编剧：扎姆·泽帕德

导演：维姆·文德斯

摄影：罗比·米勒

主要演员：亨利·迪恩·斯丹通（饰特拉维斯）

娜斯塔西亚·金斯基（饰简）

一个衣冠不整的男人只身一人摇摇摆摆地走在美国得克萨斯

州的荒原上，他就是本片男主角特拉维斯。为了寻找离家出走的妻子简，他已经流浪了四年。现在他又饥又渴，昏倒在加油站前。他的弟弟瓦尔特闻讯赶来，将他接走。途中，就在瓦尔特去为特拉维斯买衣服的当儿，他又不见了。瓦尔特尽管恼火，还是再次把他找到。他们终于回到瓦尔特在洛杉矶的家里，特拉维斯与离别了四年的儿子亨特见了面。一段时间之后，特拉维斯精神有所恢复，感情疏远的父子也日渐亲近。一天，特拉维斯带上亨特去休斯敦寻找他们的亲人简，最终发现她已经成为"西洋镜俱乐部"里的脱衣女郎。"西洋镜"是单面可视镜。里边亮起灯，外边看得见里边，而里边却看不见外边。特拉维斯坐在外边，面对看不见自己的妻子，他百感交集，以讲故事的方式向妻子重述了他们家庭破裂的过程。简终于意识到外面的客人是谁，她灭了屋内的灯，两个人隔着玻璃将脸贴在了一起……

后来，特拉维斯让他们母子团聚，而自己却悄然离去……

这是一部十分优美动人的影片，它从始至终笼罩着一种深切的哀婉忧伤之情，就象一位深沉的男中音，在一个清冷的夜晚，轻轻地哼起一首母亲为他唱过的摇篮曲。我们恐怕很难再找到这样一部影片，能将这样一个毫无奇巧可言的家庭故事叙述得这么娓娓动听、催人泪下。

尽管这部影片的内容似乎通俗得任何人都不会有什么误解，但影片里还隐藏着一些不是任何人都能一下子领悟到的东西。

影片导演文德斯曾说过："他曾想横贯全美国来拍摄这部影片。"但编剧扎姆·泽帕德警告他说："你不需要这样，你在得克萨斯州就可以囊括美国。"导演听从了他的意见。两个月的旅行之后，文德斯说："我明白了，他是对的。我想表现的一切都可以在这里表现，得克萨斯州就是美国的一个缩影。"我之所以为最后这句话加上着重号，是因为它将是使我们更深刻地理解这部影片真正内涵的钥匙。因为无论文德斯原来横贯美国的拍片计划，还是后来编

剧的想法，都出自一个基本动机——使影片的内涵不仅仅局限于一个家庭，而要使它具有更广泛的寓意，让人们通过这个家庭故事看到整个美国的时代情绪和观念。

60年代末至70年代，整个西方社会，无论是社会还是家庭观念都曾受到被人们称作“无政府主义”浪潮的猛烈冲击。“性解放”是那个时代最令青年们兴奋的时尚，美国少女竟然举着“大腿！大腿！大腿！”的标语在街上游行。那种维护小家庭的观念被认为是迂腐的。但是70年代末期以来，社会观念显然又向右转，雅皮士取代了嬉皮士，人们重新重视贞操和家庭。《得克萨斯州的巴黎》便是在此种社会氛围下产生的。因而它的基本主题即为“怀旧”和“感伤”。所谓怀旧，即怀恋美国旧有家庭观念的温馨；所谓感伤，则是对无可奈何花落去的心境的惋叹。

从某种意义上说，特拉维斯颇有点象塞万提斯笔下的堂·吉诃德。这倒不仅仅是因为特拉维斯也长着可笑的小胡子而且会说西班牙语，更多的还在于他们都与现实不协调，都力图去寻找一种由于时过境迁而失落的梦。这也便是特拉维斯的性格在现今的人们看来有些怪诞可笑的原因。他象灵魂出壳一般执著地一味向前走，显然不单纯是为了寻找他的妻子简。他是在寻找那一块在现实中已然沉沦却依然存在于他心底的田地——“得克萨斯州的巴黎”。

编剧和导演选择得克萨斯州这块不毛之地为外景地，很容易使人联想到美国西部和作为美国精神象征的西部开发精神。早在本世纪20—30年代，奇卡诺人——说西班牙语的墨西哥移民——来到了得克萨斯州。他们在这里安营扎寨、生儿育女，生活虽然艰难，却充满了纯朴和温情。特拉维斯的母亲与父亲在被他们嘘称为“巴黎”的荒野上建立起一个温暖的小巢，并孕育了特拉维斯。这一切到今天仅仅留下了一张发黄的照片，然而这却成了特拉维斯心目中最理想的人伦关系的象征。尤其是当他自己的家庭被毁坏了以后，他便毅然按图索骥，去寻找那失落的梦。用他自

己的话说，他已不再是个具体的人，“只是往前走，一直走到太阳升起来不能再走为止。当太阳落山的时候，他又走。就这样走了五天五夜，一直走到他作为人的各种象征消失为止。”这一点，我们还可以从特拉维斯翻看一堆杂志时与女佣的对话中品味出来——

女佣：“你在找什么？”

特拉维斯：“我在找‘父亲’。”

女佣：“你找父亲？”

特拉维斯：“不，不。找一个‘父亲’，任何‘父亲’。一个父亲应该是什么样子的？”

由此可见，特拉维斯本人也是一个象征，对现代生活中人际关系厌倦了的美国人的象征。

我们领悟到这部影片中的象征意义，便会发现编导者安排细节时的良苦用心，他们利用各种细节道具来引起观众的怀旧之情并标示出特拉维斯抽象人格的属性：一开始，特拉维斯拒绝坐代表现代文明的飞机，一定要坐汽车，而且一定要坐原来坐过的那辆，因为那辆车上有一块撞破的伤痕；弟弟瓦尔特一觉醒来，发现他们的汽车置身于荒野，而特拉维斯却安静地坐在一辆废汽车上，整个影片多次重复出现那些老式的家庭电影和旧照片；特拉维斯在弟弟家早晨起来干的头一件事便是将所有的旧鞋子刷干净；他买下的汽车也是一辆旧汽车……

但是，特拉维斯最终发现重温“西部梦”是根本不可能的了，“归去来兮”不过是自欺欺人。“西洋镜俱乐部”里那堵将特拉维斯隔开的冰冷的玻璃墙便是这一现实的写照。特拉维斯在为儿子录下的最后的话里充分表达了这层意义：“我曾期待着很多东西……可是，我希望的最大一件事却不能成为现实，现在我知道了……已经发生了的事再也无法弥补。我甚至难以记清楚究竟发生了什么事。只觉得有那么一条裂口。现在，我担心，我担心还要走远。我也担心我可能寻找到的东西。但是我更担心的是我所要面对的恐惧。”

看完影片，我们很难不对编导者从容不迫、富有节奏和剧作的叙事能力表示赞叹。很明显编导者努力排斥那些当今时髦的手法，尽可能采取现实、质朴的方法来叙述这个故事，以使影片的总体风格符合影片的怀旧主题。

此外，最令人瞩目的是这部影片声画关系的处理。很久以来，电影创作人员中就流行着一种看法，认为愈是少用对白，影片就愈是电影化。但是实际情况却常常相反，愈是表现当代日常生活的题材，就愈是离不开对白。于是人们提出这样的问题：为什么电影不能象生活那样，某个人物沉默寡言，另一个人物却滔滔不绝？《得克萨斯州的巴黎》向我们证明这些是可以的。

这部影片开始后的很长时间里，我们听不到一句台词。特拉维斯默默地只身前行，他被弟弟接回来的很长的段落里，他仍是寡言少语，甚至医生认为他是个哑巴。只是到了特拉维斯在“西洋镜俱乐部”找到了简，他却滔滔不绝地讲述了那么长一段令人神伤的故事。也许正是前边无言的段落积蓄起观众对这段故事的好奇心。这一大段台词非但没使观众生厌，反而成了全剧的情绪高潮。当然这也与巧妙地选择场景有直接的关系。这样的场景使声画之间避免了同义选用的危险，观众可以通过声音和画面来获取各不相同的信息：通过台词，他们知道这个家庭以往发生的一切；通过画面，他们捕捉简在听到这个故事的过程中脸部表情的微妙变化。

最后，我们来谈论一下剧情前史的问题。

任何一部影片的情节都只能从某一个起点开始叙述，这个起点之前发生的情节就是剧情的前史。有经验的剧作者都清楚前史必须巧妙地交代给观众，而这种交代的技巧对剧作者说来经常是一种考验。不少剧作者在碰壁多次后得出这样的经验——利用对话将过多的前史交代出来反而会影响剧情的流畅和积极展开，这便使前史成为一种令观众生厌的、感到是编剧强加给他们的东西。正是这一原因，使得剧作者们求助于在剧情中插入的“闪回”画

面，似乎只要把“听的”变成“看的”，观众就不再抱怨。其实这是懒人的办法，它使现在的一些电影中的“闪回”成了随心所欲的东西。《得克萨斯州的巴黎》的编剧在这一点上就很聪明，如果他将特拉维斯在“西洋镜俱乐部”里讲给妻子（同时也是交代给观众）听的前史变成插入的“闪回”，那将是多么糟糕的事！那样不但会浪费大量的篇幅，而且充其量向我们展现一个令人生厌的夫妻反目的老生常谈。它会直接破坏影片的委婉风格。观众只能得知以往客观上发生了些什么，却无从知道今天在谈论起这些往事的时候，夫妻二人又是怎么一种凄凉的心境。

这部影片在1984年的戛纳国际电影节上获得金棕榈奖。法国《晨报》称此片为“近10年来最动人的一部影片”。西德《法兰克福汇报》称文德斯为“当前最重要的德国电影导演”。

野　　山

西安电影制片厂1985年出品
原著：贾平凹
编剧：颜学恕
　　竹　子
导演：颜学恕
摄影：米家庆
主要演员：杜　源（饰禾禾）
　　岳　红（饰桂兰）
　　辛　明（饰灰灰）
　　徐守莉（饰秋绒）

禾禾从部队退伍还乡，回到了陕西的一个贫穷闭塞的小山村。有感于改革给山外带来的变化，他不甘心过一辈子“面朝土地背朝天”的生活，在几亩薄薄的山田上苦熬苦挣，一心想变个“活法”，却又不知该怎么个变法。他烧窑窑塌，养鱼鱼死，几经折腾，光了家底，却仍不肯罢休。这些做法，激起了只知按祖辈常规老老实实种地过日子的妻子秋绒的反对，她最终带着孩子离他而去……

被禾禾称作“嫂子”的桂兰是个开朗泼辣的女性。最初，善良的天性和近乎好奇心的求知欲只是使她同情禾禾，无杂念、无顾忌地接近禾禾，帮助禾禾。交往中，她渐渐打开了眼界，同情

渐渐变为理解和支持。然而这一切却又引起她的丈夫灰灰——一个憨厚、善良，却又分外保守愚昧的庄稼汉的反感、猜忌和反对，最终导致夫妻关系的破裂。

不久，灰灰与自己生活见解相同的秋绒结了婚。桂兰也在与禾禾的同舟共济中产生了爱情，结为夫妇。

影片最后，禾禾和桂兰的家终于富裕起来了，这使灰灰和秋绒内心受到了深深的触动……

有人说，战后日本的经济能得到飞速的发展，是与这个民族勇于直面现实的性格分不开的。想来，此话也不无道理。一个没有勇气正视现实的民族，怎么会有勇气去变革现实呢？日本民族的这一性格从日本电影中可以清楚地看到：从山本萨夫、新藤兼人到大岛渚、今村昌平，他们的影片都充满了对现实赤裸裸的描写——那惨淡的人生，那淋漓的鲜血！同日本电影相比，我们中国影片在这方面的勇气要小得多。很久以来，我们为数不少的影片常常在不同程度上自觉不自觉地粉饰生活，为生活罩上一层理想化的光环或是装上一条“光明的尾巴”。

80年代，中华大地腾起改革大潮。改革的时代，需要改革的精神，而这种精神首先体现在实事求是地看待现实方面。正因如此，广大观众和电影工作者越来越对国产片中空洞、虚假的通病感到不满，要求电影返朴归真几乎成了整个民族的呼声。《野山》即是在这种呼声里应运而生的。它真实地描写生活，为革故鼎新、锐意改革的西安电影制片厂在建厂（1958）二十七年以来第一次摘取了“金鸡奖”桂冠。

《野山》动人的艺术魅力首先产生于它反映生活的独特视角。

影片的编导者显然意识到，变革虽是历史的必然，然而对于我们这个古老的、因袭沉重的民族来说却又是一个十分艰难的过程。影片没有从正面去表现改革，比如表现改革中的权力之争、方案之争，或改革带来的生活方式的变化等等，也没有以繁琐的

笔墨去罗列禾禾致富道路上那一次次富有戏剧性的挫折和外部经历。相反，影片所感兴趣的是改革浪潮刚刚波及到的荒僻的小山村里，在人们心灵深处以及人际关系之间所产生的微妙变化。这种变化尽管微妙，但对于一个“搬一下桌子都要流血”(鲁迅的话)的民族来说却又何尝不是深刻的呢？

这个名叫“鸡窝洼”的小山村里，人们祖祖辈辈日出而作，日入而息。千百年来，生活就是这样周而复始地重复着。在这种重复中，多少个禾禾在贫瘠的土地上磨秃了锨头，压弯了腰；多少个桂兰把八寸厚的磨盘磨成四寸，从姑娘熬成老太婆。艰难困苦的岁月也磨平了人们最后一点想象力，于是混个衣食温饱便成了他们苦耕苦作的全部目的。然而，这仍不是事情的全部，真正的悲剧还在于心灵上磨起了厚厚的“老茧”——保守性和惰性。人们将这种活法看作是一种天经地义的常理常规，试图改变这种活法的人便都是“胡折腾”、“瞎倒腾”的“二流子”。

然而，这一天，“鸡窝洼群体”的这种亘古未变的生活观念终于显露出松动的迹象。也许，“换妻”这个影片的外部情节框架本身是过于富有戏剧性的。但影片的编导者却没有一味地去追求外部戏剧性的张力，去强化人物之间的意志冲突，而是有意地把戏剧性很强的情节打散，化为平平常常、朴朴实实的生活断面，以其敏锐的洞察力和细腻的笔墨去捕捉那一串串富有生活情趣和性格光彩的细节，在微妙的性格抵触之中潜移默化、顺畅自然地揭示人物关系渐变的历史，点画出人物心灵的轨迹。以灰灰和桂兰为例，他们的关系自相亲相爱直至离异的整个过程，基本上是依靠细节逐步揭示给观众的。比如获得众多评论家好评的三场炕上戏：第一场在热炕头温暖的火光中，桂兰趴在灰灰身上甜甜地睡着，灰灰的鼾声均匀而有节奏，透出殷实和满足。形象地、简练地表现俩人最初那种融洽的夫妻关系；第二场则起了微妙的变化，桂兰帮禾禾磨豆腐回来，灰灰已睡熟。她想把刚从禾禾那里听来的关中农民使上电磨的消息告诉他，灰灰却嘟囔了几声继续打他

的呼噜。桂兰叹口气，吹灭了灯，在他身边躺下，瞪大眼想心事。两个人之间的隔膜和危机至此已显露出来；第三场，夫妻白天为禾禾的事打了架，晚上分开睡在炕两头，夫妻关系的破裂已成为不可挽回的了。

《野山》的艺术魅力更来源于它丰满立体的性格描写。

在这里，禾禾不再被表现为具有高度思想觉悟、率领乡亲们去大展宏图的改革英雄。相反，他少言寡语，乍一看还有点窝囊。他只不过是凭着不安份的天性和倔劲儿想去变一种“活法”，而并非出于多么清醒的改革意识。这样的性格把握，使这个人物避免了概念化的危险。从表面上看，桂兰是个泼泼辣辣、快人快语的女性。但在这外表下却又掩藏着她作为女人的那颗极为敏感和细腻的心。在一些影片里，作者总喜欢将那些因循守旧、自私顽固的农民刻画成横眉立目、简单粗暴、不尽人情的凶神。面灰灰的塑造，好就好在脱出了这一窠臼。他不仅温和忠厚，甚至不乏几分憨厚的幽默，让人觉得这个形象是那么亲切可爱。这不仅增强了人物性格的现实感和可信性，而且诱人深思：是什么力量和原因使这四个同样质朴善良的中国农民之间出现了婚姻关系的重新排列组合呢？

《野山》的艺术魅力是与导演对影片纪实风格的总体把握分不开的。

首先，导演注意到细节表现的随意性。如果一部影片将所有细节的选择都紧紧作用于中心冲突，势必会从某种程度上显得人为。为了避免这一毛病，影片有意加入了一些看似无关紧要的细节。例如在禾禾去信用社贷款的那场戏中对女营业员家庭环境的描写，对主题说来似是“闲笔”，却真实地折射了社会的一角。

为了追求质朴自然，摄影师采取了一系列措施以便不露人工雕琢的痕迹。例如使用自然流畅的长镜头，避免过多地使用特写，尽可能地追求自然光效等等。

同期录音是这部影片又一个令人瞩目的特点。全片有96%是

同期声带，这在国产影片中几乎是空前的。这种追求，有力地增强了影片空间环境和气氛的真实感。

影片获得了1985年第六届“金鸡奖”的最佳故事片奖、最佳女主角奖、最佳男配角奖、最佳录音奖、最佳服装奖、最佳导演奖等六项奖。

黑 炮 事 件

西安电影制片厂1985年出品
根据张贤亮的小说《浪漫的黑炮》改编
编剧：李 准
导演：黄建新
摄影：王新生
　　冯 伟
主要演员：刘子枫（饰赵书信）
　　盖·奥尔谢夫斯基（饰汉斯）

影片《黑炮事件》讲述的是一个令人啼笑皆非的故事。矿山公司工程师赵书信出差时将一枚象棋子丢在外地旅馆，他打电报寻找棋子，不想却被怀疑为特务卷入了一场荒诞的调查之中。在一项西德设备WD的安装工程中，为避免他与西德专家汉斯接触，他被调离了工作。（一年前他与汉斯在一起工作，并且，两人曾发生过一次争吵。）由于赵书信不被信任，旅游翻译小冯临时被调来与汉斯合作。小冯不懂技术，工作中不断出现错误，汉斯要求调换翻译。为此党委多次开会，但迟迟作不出决定。后来，事情逐渐调查清楚了。赵书信是为了纠正西德公司的错误，维护国家的利益和尊严才同汉斯发生争吵的。厂长也搞清了所谓“黑炮事件”不过是赵书信发了一封电报寻找丢掉的棋子。但这并没有使党委

书记周玉珍、保卫处长陈浩祥等人放松“警惕”。赵书信仍不能工作。不久，他那神秘的包裹终于寄来了，周玉珍未经允许便私自拆开，让她失望的是里面真的只有一枚棋子。WD工程安装完毕，运转不久就出了事故，经过调查，才知是小冯错译了说明书造成的。事已至此，周玉珍等人居然坦然地把责任推给赵书信。弄得赵书信只好表示“以后再也不下棋了”。

《黑炮事件》不是一个传统意义上的情节剧。影片虽然用了一个渲染悬念气氛的开端，但并没有一个环环相扣的戏剧式情节，而是在一个较简单的故事基础上，通过富于创新精神的、风格化的演述方式，注重调动各种视听语言，创造了一个同时发展的、多层次的情节结构，来表达深刻的社会政治、文化的哲理思索。当影片结束时，我们发现，影片的意义和内涵不仅存在于故事之中，而且大量地存在于与故事相关或相对独立于故事之外的丰富的视听表述中。这就使得这部影片无论在视听表现和意义内涵上，都达到了相当完整、深刻的程度，成为新时期电影中一部难得的珍品。

在《黑炮事件》中，整个影片的叙事是围绕着赵书信展开的。但是赵书信本人却对决定自己的命运无能为力。在这无中生有的“黑炮事件”中，赵书信的坦诚与怪癖把自己抛到了被动的境地，受到怀疑，被调离了工地。可他仍不自知，甚至还与看望他的女友大谈领导如何关心他。在目睹了周玉珍私拆自己的邮件后，他也只能内心沉重、焦灼而无可奈何。然而，这些接踵而来的怀疑、恶遇，都未能影响他对工作的那种严肃、认真的态度。赵书信形象的成功塑造，反映了作者对当代中国知识分子的境遇和心态的准确把握。艺术家对生活的这种准确的把握，在影片中是通过有力的艺术语言表现出来的。例如赵书信被赶到维修厂的一段经历，正与小冯因不熟悉业务，在汉斯要轴承时却拿来了两发子弹的“子弹事件”平行剪辑在一起。一边是人浮于事，不能胜任工作，另一边是动辄怀疑、浪费人才。两种现象之间形成了有力的矛盾

撞击。它促使观众去思考祖国现代化的时代进程与领导机构中的官僚主义作风和对知识分子的不信任之间形成了多么巨大、不协调的矛盾。

《黑炮事件》中，不仅故事本身表达着涵义，包括叙事因素在内的所有视听形式，都参与了影片结构的营造。影片的画面构图和造型，体现了全片鲜明的风格化特色，给观众带来了具有强烈冲击力的形式美感，同时也通过影象形式本身的表意功能，传达了作者对影片主题的深入思考。几乎所有拍摄工地的场面都很美，巧妙地突出了大型现代化工业机械的形式美感。鲜红色的机器和身穿黄色工作服的工人，成了影片色彩总谱中的重要组成部分。那横贯画面、缓缓移动的重型机械所造成的美感，既是纯形式的，也是隐喻性的。它象征着祖国现代化进展的气势和规模，也间接地暗喻着这种大工业建设的规模与领导这种建设的人的狭隘心态的不协调。影片中的两次党委会，通过构图和色调设置等方面超常的形式设计，使这种为中国人司空见惯的现象显露出荒诞性来。狭长的会议桌背后的墙上是一只异常巨大的指针式石英钟，所有的服装和道具都是一片白色。在无情地报告着时间的大钟前，人们东拉西扯地说着一些似乎与议题有关实则与解决问题丝毫无助的话。变形的环境背景与实在的会议内容之间，高调摄影造成的形式美感与令人厌烦的冗长会议之间强烈的不协调，构成了这两场戏的深层思想内涵。它所造成的那种停滞和凝固的感觉，提供了一个非确定性的、多元的、开放的意义结构。熟悉中国现实政治和文化背景的观众可以从中引发出丰富的联想。包裹被私拆之后，连驯良、软弱的赵书信也感到了愤怒。但他的性格决定了他不可能采取任何真正的反抗行为。影片表现赵书信带着苦涩的心情来到教堂，似乎是在苦闷、孤寂的心境下渴望一种心灵的净化与慰藉。面小女孩一张甜甜的笑脸，却给了他比庄严的钟声和肃穆的神像更有力的慰藉，使他迈步离开了教堂。在这里，赵书信复杂的情绪心态，通过电影的视听形象得到了有力的揭示。

影片结尾，小孩玩砖头的段落是纯粹的非叙事的象喻性元素。在故事叙述完结的时候，影片在钟声中连接了八个黄色的太阳的镜头。它们都是不完整、不规则的构图构成的。接着便是几个孩子把一块块砖头排成一排，然后推倒头一块砖，砖头一块接一块地倒下，发出一连串清脆的响声，为影片提供了一个开放性的结局。这场独立于叙事之外的戏却把简单的故事引向了更深的哲理层次。这象多米诺骨牌似的一块接一块躺倒的砖头，是生活中形形色色的连锁反应的一种形象的表现。它既象征着由于官僚主义和小农意识对知识分子的猜忌和排斥，导致祖国现代化建设受挫的严峻而荒诞的现实，又隐喻着中华民族深厚、悠久的历史文化传统也象多米诺骨牌一样，深远地影响着现实的状况和未来的道路。

《黑炮事件》的故事本身虽不复杂，但却是一部情节生动、意义深刻的作品。创作者在对事件发展的叙述中，对各方面的社会现实问题和各种人物的思想、观念和性格都进行了真实的反映和深刻的剖析。同时，创作者还调动了丰富的视听语言，如新颖的构图、造型形式，以红、黄、白、黑为主的鲜明的色彩总谱，音响的衔接，过渡的运用等等，构成了一个深刻复杂的意义体系，一个包含着多种层次的意义体系。它揭示了中国在新的历史条件下大规模的现代化工业建设与这场伟大建设的部分领导者身上的官僚主义封闭意识和小农心理间的不谐调和矛盾。这种矛盾可能成为阻碍现代化步伐的最深刻的内在原因之一。同时，影片通过赵书信的形象，揭示了中国知识分子在整个社会、政治生活中的地位和价值，以及由复杂的历史文化传统和现实原因所造成的中国知识分子诚实、善良但又谦卑、怯懦的双重心态。影片所表现的封闭、保守的传统人格，与开放、求新的现代人格的尖锐对立和冲突，实际上已涉及了农业文明与工业文明的冲突，也反思了中国传统的文化心理结构在现代化进程中的正反两方面的作用，从而突出地强调了作为主体的人的心理状态的更新和进步这一重

要课题。

《黑炮事件》的出现既是新的社会变革的结果，也与文化思想和艺术领域的新发展分不开。它与中国思想文化界出现的在对民族历史文化的反思中寻找新的前进道路的努力是一致的。当它把历史的反思在变革的现实中表现了出来时，也把深刻的历史、文化批判通过冷峻而幽默的风格表现了出来。这也是这部影片成功的一个重要因素。

《黑炮事件》问世之后，在社会上引起广泛的反响，它不仅获得了当年的金鸡奖和政府奖，在国外也受到普遍的好评。

似水流年

香港青鸟电影制片有限公司、泰极电影有限公司1985年出品
编剧：孔　良
导演：严　浩
摄影：潘行生
主要演员：
顾美华（饰姗姗）
斯琴高娃（饰阿珍）
谢伟雄（饰孝松）

姗姗从香港回家乡广东奔丧。在家乡，她遇到了童年时的恋人孝松与女友阿珍，现在孝松与阿珍已结为夫妻。家乡的变化使她多少有点感到不适应。首先是阿珍变得异常正统拘谨。而他们三人之间的关系，也使姗姗在阿珍家里显得有些尴尬。“青梅竹马”的三个人，渐渐因为文化价值上的差异、隔膜与冲突在暗暗展开。阿珍嫉妒地对姗姗带来的东西发了一通火，表示了她不想因为姗姗的到来而破坏本来很和谐的家庭。姗姗自己也有苦衷：她一直

处在感情漂泊的状态之中，自己含辛茹苦资助出洋读书的妹妹又与自己的关系非常僵。在阿珍和孝松的家里，孝松藏起来的姗姗送的水鞋被阿珍发现了。阿珍醋意大发，二人吵闹起来。姗姗要回香港了。临走的时候，她突然觉得对这开始很不适应的乡土多了一份理解。

《似水流年》是一部优秀的、乡土气息很浓的散文电影。这部影片一出世，便引起了轰动。在1985年香港电影金像奖评奖中，它获得了最佳影片、最佳导演、最佳编剧、最佳女主角、最佳新人与最佳美术指导奖。在伦敦国际电影节上，此片被评为1985年的杰出影片。此片的最大特点在于表面上情节的“淡”与人物之间及两种文化之间的“紧张”的巧妙交汇。影片一开始，作者就让故事在两种文化的冲突之中展开。香港女子姗姗回到了她曾度过童年的家乡。在与家乡的乡亲、从前的恋人和女友的共处中，她发现自己已与这一生养她的文化产生了隔膜。女友阿珍认为她那不结婚的生活方式是“不正常”的。在阿珍拘谨、古板的生活原则面前，姗姗的举动无形中“扰乱”了阿珍与孝松原来平静的生活，而最终使老实的孝松对阿珍说出了“离婚”这样他们原来绝对想不到的话。

这部影片之所以内涵丰富、主题深刻，是因为它没有采用戏剧化的模式，而是以一种散文体，以出色的细节描写来展开叙事的。首先它是以归来游子姗姗的目光来结构影片，这就使影片呈现出一种跳跃、不连贯，却又细密的特点。影片的情节主干，是姗姗同已结为夫妇的阿珍和孝松的重逢引起的感情涟漪。但是，这一主干并没有将情节的发展约束住。幻化出的祖母、妹妹、队长忠叔、小学生阿强、豆妹、港客超伯、归侨汉公与唐公，以及青年教师等构成了辐射状的情节支线。这些支线使整部影片呈现出一种宏大与细腻结合的风格，表现出社会生活的多样性和难得的哲理深度。

细节描写是影片的主要表意手段。如影片开始公共汽车上的一段。短短的几个镜头，把人物的身份、心境交待得异常清晰。孝松、阿珍、姗姗之间的冲突，也是通过花纸、雨鞋、化妆品、睡衣这一类小物品、小细节展现的。严浩自己总结说："一些不符合人物性格的概念化的生硬场面及对白，都被统统剔除了，磨掉了，剩下的是一组经过小心组合的生活片断……生活本身只有显示，没有说教，至于从生活中得到什么讯息，什么启示，那就因各人的经历不同而各异了。"

与叙事风格相配合，本片的镜语风格也显得老练，沉静。严浩自己将此总结为一种有意识的追求，即尽量少用移动、推拉以及较醒目的特写。

另外，此片演员的表演也较为突出。斯琴高娃的表演可谓达到前所未有的细腻。姗姗的扮演者顾美华，虽然不是职业演员，但演来却尺度不失、情绪准确，人物那种沧桑感和冷静的处世态度，即使是一般职业演员也很难表现得出来。

走 出 非 洲

(OUT OF AFRICA)

美国环球影片公司1985年出品
根据艾萨克·丹森的自传改编
编剧：库尔特·利基德
导演：西德尼·波拉克
摄影：大卫·沃金特
主要演员：梅丽尔·斯特里普（饰卡伦）
罗伯特·雷德福（饰丹尼斯）

故事发生在本世纪初的非洲。丹麦姑娘卡伦追随她恋人的弟弟布劳尔来到非洲，并与他成婚。在那里卡伦买下了一座农场。但她倔强的性格却招来了丈夫的冷遇。在这块神奇的土地上，她遇到了第二个男人——英俊潇洒而放荡不羁的丹尼斯。非洲爆发了英、德殖民者间的战争，布劳尔应征而去。卡伦以男人的气魄押送给养穿越非洲原野去寻找丈夫，但她的不合规范之举并没有得到丈夫的青睐。归来之后，丈夫的放荡生活使她染上了梅毒，卡伦被迫返回丹麦。一年之后，梅毒被治愈了，她却永远失去了做母亲的希望。她重返非洲，与丈夫解除了婚姻关系，接受了丹尼斯的爱。可丹尼斯并非对爱情信誓旦旦。在相会和等待相会的日子里，卡伦经营农场，教育非洲孩子，她深爱着这块“神奇的土地”，但一场大火却毁掉了一切。卡伦为农场上的土著人争得了居住权。当她即将离开的时候，丹尼斯坠机身亡。卡伦孑然一身归去。

影片取材于丹麦女作家艾萨克·丹森晚年所著的回忆录。回忆录记叙了她早年的生活，记叙她梦魂萦绕的非洲，记叙了她一段铭心刻骨的、不为人知的爱情。和波拉克的其它影片一样，他为这“一个女人和两个男人的故事”营造起他精妙绝伦的银幕世界。但在影片中，真正的主角并不是卡伦或丹尼斯，而是广袤而粗犷的非洲原野，是无尽地延伸向地平线的神奇土地，是充满银幕的富丽、变幻无尽的棕色与绿色。银幕上的生机勃勃的绿色，笼罩在优美、柔和的辉光中，构成了一阕无言的浪漫的歌吟。用波拉克的话来说就是：“永远在天堂”。

影片的绝大部分场景都发生在黄昏、黎明、非洲的急雨之中、以及夜晚。旭日、夕阳、篝火与烛光使整部影片沐浴在桔黄、金黄的光照之中。这个丹森与波拉克梦中的非洲——神奇的土地，伴着年迈的丹森（卡伦）的画外旁白，伴随着大景深的全景镜头中的热带草原，和舒缓、优美的摄影机运动，如同对非洲的忧伤心

灵的抚摸，这都使影片充满了一种追忆的、温暖而平和的叙事基调。

一如波拉克的银幕世界，这又是一段非凡的凡人琐事，发生了什么，又似乎什么也没有发生。没有惊叹、没有哭喊、没有渲染，只有令人心碎的柔情、优雅与失落。一个非凡的女人，她具有着本世纪初似乎还不属于女人的勇气、刚强与独立不羁。也是一个平凡的女人，她不凡的非洲之旅，只是为求得一份爱、一份平常的爱；只为求得一个男人，一个使她“成为女人”的男人。这是一个探险故事，但这只是一次爱情探险，一次心灵之旅。一如波拉克的男女主人公，卡伦也是一个惶惑的个人，一个无法确认自己(包括自己的社会性别身份)的女人。她的爱情探险不仅要获得爱情与爱人，也是为了确认自己，为了寻找到自己生命的价值与意义。在《走出非洲》的序幕中，卡伦第一次出现在丹麦的雪野上，是一个持枪射猎的女人。在本世纪初，这也意味着她是一个越轨者、一个叛逆的女人。此后，她将违背女人作为等待者的“惯例”，而是作为一个追求者去为自己寻找一个丈夫、一份爱情、一个归宿。她将独自踏上非洲之旅，在战火纷飞、狮群出没，在敌意的土著部落的威胁和无边原野的迷津中押运给养给她的丈夫。但是除了惊骇、不满与厌倦，除了不忠与侮毒，她的丈夫、或者叫契约丈夫，什么也没有能给予她。卡伦渴望成为一个“女人”，一个真正意义的女人。在银幕上，导演用她身着裙装、迷人而优雅的造型形象表达了这种渴望。但一旦这渴望失落，卡伦会立刻穿上男式猎装骑马挎枪去出游。不公正的命运强迫她化装成男人，直到丹尼斯出现。他以温柔、扶助与爱将卡伦恢复为一个女人，她不再衣着男装，她不再出征远游。她等待、她被爱着。然而，丹尼斯却是一个不羁的叛逆的男人。他摒弃婚姻对他的束缚，使卡伦无法获取一个完满的幸福的归宿。但这毕竟是一份宝贵的爱。这未了的爱如果没有能使她成为一个幸福的女人，至少使她部分地找到了自己生命的意义与价值，她将成为一个作家，她将写下

自己的故事。正如影片的最后一行字幕，不久之后，她将以“艾萨克·丹森”这男人的名字开始她的创作生涯。她仍被迫“化装成一个男人”，去实现她所独有的价值。为了影片这个潜在的寻找与确认的主题，编导安排了一个有趣的重复：初到非洲时，不安份的卡伦误入了一个只有男人可以进入的俱乐部，在俱乐部成员厌恶、反感的目光中，她被仆人撵了出来；但她满怀辛酸地将告别非洲而去的时候，这同一个俱乐部的成员却将她请进来，所有男人起立为她辞行。男人的世界并未接受她或改变她，但他们以自己的方式向这不凡的女人致敬。

正因为影片表现的是非凡的凡人小事，导演并未渲染卡伦非洲之旅的悲剧性。当她独自在丹麦，在痛苦、绝望中与梅毒和死亡搏斗时，银幕上出现的只是卡伦宁静的非洲家园，是一束束在花瓶中静静开放又慢慢凋谢的鲜花，是门廊上寂静的睡椅，是热带的急雨冲刷着绿色的原野。当她归来、永远失去为人之妻、为人之母的希望，将全部生命投注在农场与学校上；而这一切都毁于一场大火之中的时候，银幕上呈现的只是腾腾的火海，火光在卡伦脸上跃动，她只是失神地抱着一个黑孩子喃喃低语：“我的上帝”！当她绝望地为吉库尤人乞求一块土地而不得时，她不顾体面与尊严跪倒在总督面前：“女人跪在女人难以生存的土地上。请助我一臂之力！”，导演只是在一个全景镜头中展现这一场景，这是一个孤独无助但倔强不屈的女人，而不是一个需要怜悯的女人。当她准备拍卖全部家产、被迫离开她深爱的非洲时，导演只是让她与丹尼斯安然起舞，他们从四壁空空的屋内舞到屋外的夜色之中，在杂陈于露天行将拍卖的家具间静静地回旋。当她唯一的收获——丹尼斯的爱，也随他的死亡而失去的时候，摄影机并没有追随卡伦离开丹尼斯的墓穴，而只是在一个固定镜头中“注视”着她向景深处走去。

影片实现了电影理论家巴赞的梦想，以摄影机的纪实潜能创造一种非洲原野的视觉奇观：在美丽的航空拍摄长镜头中展现这

块广袤而粗犷的土地，“低低的矮树、荒凉的沙漠、大河般迁徙的角马群。丹尼斯正是这样将卡伦带在飞机上，让她“用神的眼睛看世界。”影片的三次与狮相遇的场面，其中包括卡伦只身用皮鞭驱赶袭击牛群的雄狮，和她与丹尼斯几乎面对面地射杀一对狮子的场面，都将演员与狮子置于同一画格之中，从而使这部充满浪漫情调的歌吟焕发出电影独有的素朴与真实的韵味。或许正因为影片的微妙的艺术魅力、因为它暗合反现代文明的文化潮流，而荣获了1986年奥斯卡最佳影片奖。

阿基米德后宫的茶

(LE THE AU HAREM D′ARCHIMÊDE)

法国电影演员与电影艺术家协会制片公司1985年出品
编剧：穆迪·沙雷夫
导演：穆迪·沙雷夫
摄影：多米尼克·沙皮
主要演员：卡戴·布卡雷夫（饰马基德）
雷米·马尔丹（饰麦其）

法国青年麦其与阿拉伯青年马基德终日形影不离，他们无所事事，东偷西摸，四处寻欢作乐。这天，俩人带一女酒鬼来到外籍工人处，卖色行淫，三人获利。归途中妇女哭泣不已。她的哀伤引起了马基德的同情，于是他将自己的那份钱送给了她。麦其却在一旁冷嘲热讽，说马基德上了妇女的圈套。

胖子巴鲁是麦其与马基德的同班同学。他驾着豪华型轿车，带着漂亮姑娘，车窗上贴满了钞票。过去在校学习时，教师让巴鲁在黑板上写“阿基米德定律”几个字，巴鲁不会写，只好用谐

音字代替。结果“阿基米德定律”变成“阿基米德后宫的茶”。这几个风马牛不相及的字引得同学们哄堂大笑，巴鲁离校而去。如今，面对腰缠万贯的巴鲁，麦其和马基德感慨万千。

在朋友帮助下，麦其同马基德找到了工作。可是麦其却因工作拖拉、不听教诲被老板解雇，马基德也同麦其一起离开工厂。他们俩又到网球场更衣室内行窃。

马基德爱着麦其的妹妹姗达尔。他仰慕姑娘的美貌，主动接近姗达尔，却屡遭姑娘拒绝。马基德对此十分不解。一次马基德去嫖女人，他同一个打扮得花枝招展的姑娘搭讪，那人转过身来，站在他面前的竟是姗达尔。马基德惊呆了，他的精神支柱垮了。他去喝闷酒，借酒浇愁。

警察前来拘捕盗窃犯，同伴们四散奔逃，在远处呼唤马基德。马基德双眼发直，呆望着大海。就这样，他束手就擒，被拉入警车。警车在公路上行驶。突然麦其的身影出现了。他招手示意警车停下，此时此刻他不愿丢下朋友。

《阿基米德后宫的茶》是一部波尔电影（波尔是法国人对阿尔及利亚战争后移民法国的第二代马格里布人的称呼。他们大都不懂自己的母语。波尔电影即是这些马格里布人的后裔拍摄的电影）。影片是根据导演穆迪·沙雷夫的自传体式的小说改编的。影片描述了波尔青年马基德与法国青年麦其的交往和友谊，展示了法国社会中的种族歧视、青少年吸毒、卖淫、偷盗以及失业等种种社会问题。影片以其对社会阴暗现实的真实揭露，人物心理的准确把握获得成功与好评。《阿基米德后宫的茶》荣获1986年让·维果奖。

马基德所代表的一代波尔青年，出生在法国，生长在法国，他们受的是法国文化的教育，对于他们来说，“祖国”是什么，他们毫无所知。马基德希望找到工作，得到姗达尔的爱。可是他在社会上处处碰壁，而这都与他那马格里布血统相关。麦其学狗叫，

吵得四邻不安。此事本与在一旁修摩托车的马基德无关，可是一个法国人却放出狗来咬他。在地铁里，丢失钱包的人明明怀疑麦其，却拿马基德是问。马基德去找工作遭到拒绝，原因是他没有取得法国籍……种族之间的隔阂也表现在自己家中。母亲反对儿子在法国人手下工作，反对儿子追求法国姑娘。她期望儿子回祖国，学习民族的语言和文化，肩起家庭的负担。为此，马基德常常陷入苦闷之中。慢慢染上了酗酒、嫖女人、吸毒等毛病。尽管承受黑暗的重压，马基德仍保留着他那善良的天性和忠厚的性格。面对妓女的眼泪，他把自己的钱奉上。那妓女不收，他说了句："为了你的孩子。"邻居单身女工约瑟芬丢了饭碗，打算跳楼自杀，是他领来女工的幼儿，孩子稚嫩的呼唤打消了母亲轻生的念头。朋友被开除，他也主动辞职，与朋友一起离开工厂……影片的结尾是引人深思的。面对种族隔离与歧视的现实，影片的编导将希望寄托在人性至善上，期待着理解与合作。

《阿基米德后宫的茶》是一部结构松散、制作讲究的影片。全片采用了传统的叙事手法。片中只出现了一次"倒叙"，这组回忆镜头却很独特。麦其回忆胖子巴鲁如何把"阿基米德定律"写成了"阿基米德后宫的茶"。在这个段落里，画面自始至终呈黑白色，同整个影片的彩色基调形成鲜明对比。画面上的场景均是无声的。如同学们交头接耳，哄堂大笑，教师训斥等等。由于采用降格拍摄，画面中人物举动比正常速度要快，给人以默片的感觉。有趣的是，观众在这一段回忆镜头放映时，能听到老式放映机的马达声。当画面终止时声音也戛然停止。画面的卓别林式的风格加强了影片的幽默与讥讽感。声带的"出戏"反倒加深了观众"戏中戏"的感受，别具魅力。

影片采用对比的手法抒情，母亲望着电视，电视上映出的是芭蕾舞。但观众听到的却是欢快、奔放、热烈的阿拉伯音乐旋律。显然，母亲陷入了回忆。那音乐声越来越动人心弦……母亲的眼中闪着激动的泪光……此处的声画对位的剪辑，激起观众丰富的

联想。在表现儿子时，编导选择了大海。马基德茫然望着起伏的海水。同伴们在海滩上嬉戏，他却只身坐在那里，直到被警察拉入警车。在许多波尔电影里，都充满着对大海的向往，以大海作为抒情的媒介物，对于这些“没有祖国”的波尔人来说似乎是最恰当不过的了。在《阿基米德后宫的茶》中，幻梦在嘲讽的笔调中完结：马基德见到了大海，但警察也赶到了。大海与警车出现在同一画面上，马基德的旅程就此结束。

乱

（亂）

日本黑泽制片社/法国、克利尼奇影片公司1985年出品
根据莎士比亚的戏剧《李尔王》改编
编剧：黑泽明、小国英雄、井手雅人
导演：黑泽明
摄影：斋藤孝雄、上田正治
主要演员：仲代达矢（饰秀虎）
寺尾聪（饰太郎）
根津甚八（饰次郎）
隆大介（饰三郎）

日本战国时代，猛将一文字秀虎年届70，面临分家业给长男太郎、次男次郎、三男三郎的时刻。秀虎把三个儿子叫到跟前，以“一支箭会断，三支箭折不断”的比喻告诫三兄弟，要他们团结一心。他拟将第一城给太郎，第二城给次郎，第三城给三郎，他轮流在三城中居住。太郎和次郎表现出对父亲的尊敬、体贴和顺从，三郎则当场将三支箭横在膝上用力折断，当面谴责父亲枉

费心机、历经乱世而尚不知人情之难托。秀虎大怒，将三郎驱逐出境。三郎至邻国入赘为婿。一文字家果然不幸为三郎言中，父子及兄弟间的争乱爆发了。秀虎多次被骗，直至发疯，在梓野狂奔怒吼。三郎想把父亲从不幸中拯救出来，带兵来到梓野寻找父亲，不幸亦死于乱军当中。

人类的动乱、根源在于人自身。这是影片所探讨的主题。影片着力表现的是：人往往在建立了某种功业之后，便亲手将它毁坏。这似乎已成为一种本能或习性，无须意识的帮助；甚至人间最牢靠、最朴素的信任，也会在这本能或习性中充当先锋。

一文字秀虎威猛一世，身经百战，功勋卓著。他拥有国家、城池、土地和民心。但他垂垂老矣。在乱世中冲杀一生，见多了冷酷，残忍，血，泪，挣扎，欺诈和死亡，早该知人心叵测，人情淡薄。可贵亦可悲的是，秀虎对自己的家人，仍无条件地施以信任，似乎他的亲人具有与众不同的诚实、忠贞和坚定不移。家人与世人，似乎成了两类不同的人，家人可信可依，世人则只能靠武力征服。秀虎基子对亲人和血缘的确信不疑，决定将三城分给三个儿子，而自己则以三个儿子的家为家，轮流住到三城之中去。他的行为，无异于亲手制造分裂。但他自己却把三支箭合在一起，愚蠢地将三支箭视为一体。三郎当场折断三支箭，指斥父亲不察人心而轻信表面的忠孝，结果被秀虎赶出国境。秀虎没有想到，正是他自己把力量和野心亲手交给自己的儿子，并由他们来实施毁灭。严酷的现实，二子背叛、不容居留的事实，击毁了秀虎“正常”的思维方式和神经系统。他疯狂了。在梓野，他像一头老而无助的猛兽，狂奔着，怒吼着，将自己置于死地。

太郎与次郎，早在觊觎着父亲的财产和权力。他们明明知道父亲已老，却阿谀奉承父亲，让他感到他自己在儿子心中的重要地位。他们在父亲仍握有大权的时候，会殷勤地侍奉于左右，哪怕他昼眠时也要亲折树枝为其蔽荫遮凉。当城池与权力到手的时

候，他们便将老王视为威胁和累赘，一脚踢开，全不顾其死活。在他们之间，也展开了权力与土地财产的公开争夺，直至大动干戈。对于他们的野心和祸心，三郎早有觉察。然而，世上偏偏有秀虎这样的人，只信花言巧语，而不信真言诚意；只能看到行为，而无力透视行为动机。黑泽明深刻地表现了人间恶魔之所以能够横行，主要不在于他们本身的邪恶，而更在于人们惯于为虎作伥、助纣为虐。

三郎在影片中代表清醒、善良和正义的人们。他真诚地面对世界。他的真诚，保护了他清醒的头脑，支持着他的勇气，在父亲和兄弟面前，他可以毫不隐瞒地表达自己的观点。出于对父亲真正的爱，亦出于真诚的天性，他勇敢地批判虚伪，违忤王权和父权。影片的深意不在于对三郎的歌颂，而在于对三郎这一类人物命运的揭示；真心和诚意没有给他们带来和平、安宁、快乐和成就，反而被视为反叛和狂妄，被视为邪恶，最后遭到灭顶之灾。

影片对人类生活的探讨和表现，通过宏大而有凝聚力的场面来完成。黑泽明采用了很多大场面和长镜头，让世界的纷争、人心的涣散、个人命运的不可知，在摄影机的凝视中缓缓走过。那些固定的长镜头，就象一双年老而充满智慧的眼睛，仔细地、精微地透视着历史烽烟中的世情和人心。那从美国运来的木材所搭建的三座城堡，那城堡焚烧时冲天的大火，以壮阔而沉重的画面形象，震撼着那些对世界抱有幻想的心灵。

黑泽明影片的一个重要主题在于：人类在重复着自己的永无终止的活动，即：建邦立国，尔后把它们毁灭，再重新开始建立，开始新的破坏。这就像黑泽明拍电影置景一样，搭城是为了焚城，运木材是为了那两分钟大火烧得更加气派。

1980年，黑泽明拍摄了《影子武士》，夺得法国戛纳电影节的金棕榈奖。那部影片同《乱》的时代背景同为日本的战国时代，以历史人物武田信玄的替身为中心，透过替身的眼睛来看世间万

物。《乱》则是完全虚构的人物在战国历史背景前的活动，影片采取纯客观的叙述视角进行拍摄，仿佛总有一双冷漠而深邃的上帝的眼睛在俯视着人世间的争端和战乱。在这部影片中，人物已不再占据绝对的中心位置，场面成了第一表意符号。人物不过是串联场面与场面或构成场面的语言元素之一。在场面与场面的交迭更替的“运动”中，观众看到并感到了世界的变化。历史，便是一幕幕电影场面，有大有小，变化和消失则是注定的。这，也许是黑泽明选定“乱”作为题材拍摄一部所谓“全电影”的根据罢。

应该说，黑泽明的影片是一向注意人物、题材、时代与场面的关系的。1970年，黑泽明拍摄了他的第一部彩色片《电车铃》。影片混乱的、怪异的色彩和布景，以及由于人物在其间的动作所造成的场面，充满着怪诞和病态。而这一切，都与影片所表现的人物的特殊生活环境、特殊精神状态密切相关。《乱》的选材本身，便为影片制作提供了丰富的场景变化、光色变化和人物变化的依据。在动乱中，一切场面中都存在着动荡不安的因素。“乱”本身，就是场面调度和蒙太奇的逻辑依据。在这一逻辑中，黑泽明可以尽情让那4000匹马奔驰咆哮，可以尽情让台风在阿苏火山口狂舞以取得发狂后的秀虎与三郎相会时的特殊效果。尽管如此，我们还是不能不说，在《乱》这部影片中，黑泽明表现出一种同老将秀虎近似的偏执和轻信：对所谓“全电影”的偏执和对场面的过分的信任。他拍的场面固然壮观，但除去壮观之外，人们似乎无法体会到比壮观更深厚、更丰富的场面内涵。还应该说，《乱》留下了对“全电影”的刻意追求的人工雕琢的痕迹。

《乱》的故事源自莎士比亚的《李尔王》一剧和日本战国时代武将毛利元的故事。李尔王有三个女儿，只有三女儿是真孝顺。毛利元的三个儿子都是孝子，因此毛利家能长久繁盛。黑泽明的灵感来自：如果毛利的三个儿子并非孝子，象李尔王的三个女儿那样，历史又将如何呢？

《乱》的制片费为24亿日元，是日本电影史上制作规模最大的一部影片。

蜘蛛女之吻

(KISS OF THE SPIDER WOMAN)

巴西1985年出品
根据曼努艾尔·普伊格的同名小说改编
编剧：伦纳德·施雷德
导演：埃克托尔·巴文科
摄影：鲁道夫·桑切斯
主要演员：威廉·赫特（饰莫利纳）
劳尔·胡利亚（饰瓦伦丁）
索妮亚·布拉加（饰“女歌星”等）

在拉美某监狱的一间牢房里，关押着两个男犯：莫利纳和瓦伦丁。莫利纳因同性恋而被捕，瓦伦丁由于政治原因而入狱。瓦伦丁献身革命，宁死不屈，身上遍体鳞伤。莫利纳却男扮女装整天沉浸在他个人编造的浪漫、缥缈的好莱坞式的电影之中。莫利纳爱上了颇具男子气的瓦伦丁，对他体贴入微，关怀备至。瓦伦丁也渐渐地发现了莫利纳内心深处惊人的纯洁与善良。警方为了获得情报，提前将莫利纳释放出狱。莫利纳出狱后，按照瓦伦丁狱中的指示，设法与革命者联系。谁知就在他与革命者接头的时刻，警察突然出现。他奔向革命者的汽车，然而迎接他的却是车中射出的子弹。

《蜘蛛女之吻》的开头的确算不上精彩，“影片起初看起来，只

不过是一连串好莱坞的俗套”。牢房中，莫利纳身穿彩色丝绸长袍，口涂胭脂，发披至肩，女性味十足地向瓦伦丁讲着一个他自己编造的好莱坞式的电影：一个美貌绝伦的法国歌女爱上了一位年轻英俊的德国军官……。《纽约时报》曾这样评述过这部影片：“影片的开头乍一看来似乎平淡无奇，丝毫没有表露出影片竟隐含着极其严肃的主题和巨大的激情。在导演和两位主角以前的创作生涯中，也没有足够的迹象表明他们会在这部作品里达到这样的高度。《蜘蛛女之吻》对他们来说是一个光辉的成就，它表现出完美的技巧和鲜明的特色，从而成为久不多见的优秀作品之一。

《蜘蛛女之吻》主要讲述了以下两个故事：

故事一：二次大战期间，在法国，一个美丽非凡的法国女歌星不顾一切地爱上了德国占领军的一位年轻军官，最后她为此付出了生命（抵抗组织将她处死）。这是一个“过去”的故事，也是由莫利纳之口讲述出来的“银幕上的故事”。在影片中，它以黑白片形式出现。

故事二：70—80年代，在拉美某国，同性恋者莫利纳爱上了一位颇具男子气的坚强的革命者瓦伦丁。在瓦伦丁的影响下，他牺牲了个人对瓦伦丁的情爱，去参与革命事业。最后，当他在警察的追击下奔向革命的同志时，汽车中的“同志”竟向他射出了致命的子弹，这是一个“现在”的故事，也是莫利纳亲身经历着的“现实的故事”。在影片中，它是以彩色片形式出现的。

“故事一”与“故事二”不仅是两个完整的独立的故事，而且它们各具鲜明的艺术风格和深刻的思想内涵。无论是叙事、表演、布景、还是音响和音乐，“故事一”采用的是一种近似舞台剧的具有浓厚唯美主义倾向的夸张的风格；“故事二”采用的却是一种具有写实主义倾向的客观纪实的风格。“故事一”与“故事二”，其实可以分别拍成两部电影，编剧却把它们拆散后又插接在一起，结构成了一部电影。结果，影片的艺术风格不仅相得益彰，而且内涵也更加丰富深刻，意味深长。如果说在“故事一”中女歌星由

于在恋人与祖国之间作出了错误的选择，她的结局似乎是罪有应得的话，那么在“故事二”里，莫利纳选择了革命，应该说是正确的。可是，莫利纳的结局同样是死，而且是死于“同志”的枪下。于是，“过去”与“现在”、“银幕”与“现实”形成了鲜明的对比，这既表现出了作者对拉美现实、拉美革命的清醒而深刻的认识，同时，也是作者在清醒地告诉人们，追求浪漫的理想和幻想的结局可能是一场悲剧。莫利纳作为深深陷入浪漫的理想与幻想的人物，不仅体现在他整天编那些远离现实的电影故事，还体现在他本人使自己“女性化”上。莫利纳并不象有些人所认为的那样，是一个低级乃至变态的同性恋者。其实，倒象《红楼梦》中那些“水做的身子”的女孩子是曹雪芹的理想的化身一样，莫利纳也将女性作为他的浪漫的理想与幻想的象征。遗憾的是，莫利纳比曹雪芹向前多跨出了一步，即他不仅在他的电影故事中描绘了一系列非凡的脱俗的女主角，而且他还使自己“女性化”。这多跨出的一步，终于将莫利纳推向了毁灭的深渊。

《蜘蛛女之吻》电影语言的运用也颇值得称道：剪辑、布光、音响、影像构图、摄影机运动皆精益求精。我们仅就该片的色彩处理作一个简单的分析：首先是“故事一”与“故事二”采用了两种不同的胶片，前者是黑白，后者是彩色。这样不仅区分了两个故事，两个时空，而且“故事二”的彩色，表现的是主人公正在经历着的现实世界，因为现实世界是带色彩的；“故事一”是黑白的，它表现的是过去的世界，并且黑白二色不符合现实世界的色彩构成。另外，在“故事二”的现实世界的色彩构成中，故事的前半段，即牢房中影像色彩的总倾向是偏蓝的冷色调：蓝色的墙壁、地面、床铺、看守的衣服和瓦伦丁的囚服，还有屋内蓝色的布光。蓝色的、冰冷的世界既体现了莫利纳与瓦伦丁二人身处逆境，同时更体现了莫利纳与瓦伦丁感情上的疏远与格格不入。随着时间的推移，他们渐渐相互了解、接近时，影像中突然出现了醒目的红色——莫利纳从外面带来的那个心形的红色糖盒。虽

然它仅是“万绿丛中一点红”,但却维妙维肖地体现了莫利纳与瓦伦丁二人情感上的接近。红色也象征着革命。影片最后，莫利纳出狱去执行革命任务时，红色铺天盖地而来，形成了这一段影像的色彩总倾向：红光笼罩下的咖啡馆，莫利纳使用的红色的公用电话，莫利纳与革命者接头时脖子上系的红色领带……最后是莫利纳中弹后，他胸前浅蓝色的衬衣上涌出的红色的鲜血。

莫利纳的扮演者威廉·赫特由于表演出色而荣获1985年戛纳国际电影节最佳男演员奖及1985年奥斯卡“影帝”的桂冠。

盗　马　贼

西安电影制片厂1986年出品
编剧：张　锐、赵　非
导演：田壮壮
摄影：侯　咏
主要演员：才项仁增（饰罗尔布）
　　旦技姬（饰罗尔布之妻）

罗尔布是生活在青藏高原上的一个贫穷的牧民。出于生计所迫，他与另一个牧民闹热一起干起了盗马、拦路抢劫的勾当。罗尔布有一个很甜蜜的小家庭。除了家庭，在罗尔布生活中占有重要地位的就是宗教——藏传佛教。罗尔布总是把抢来的东西分成两份，一份留给自己，一份献给寺庙。罗尔布的盗马生涯使他在部落中所处的地位十分尴尬。罗尔布最终被从部落里驱逐了出来，带着一家人在草原上流浪。聪颖可爱的儿子小扎西病倒了。罗尔布想尽办法，可小扎西的病仍不见好转，最终还是死掉了。罗尔布虔诚地敬奉神佛，甚至采取磕长头这样极端的宗教行为。妻子又怀上了孩子，可罗尔布的生计却越来越没有着落。罗尔布只好干起了没人愿意干的活——“送河鬼”。凡是做过这种事的人，都会被人视为不洁。但罗尔布似乎已对此麻木了。天气转冷，大雪要封山了。一家人下山的路上，罗尔布因偷马被人追杀。在皑皑的白雪上，一条血迹通向天葬台。

祭山神、插箭、沐浴节、护法神舞、晒佛、跳鬼舞、接圣水、拜千灯、送河鬼、天葬，这一切神秘的藏地宗教仪式使大多数观看《盗马贼》的观众有点不知所措。确实，藏地宗教与平原地区很少交流，因此，普通观众面对眼前那异彩纷呈而又光怪陆离的宗教仪式时，会产生一种隔膜感。由于不熟悉藏地宗教的传统和特点，也就无法领会影片中那些仪式背后的隐秘、微妙的含义。而这些仪式在影片中占了相当大的比例，如果去掉了这些仪式，整个影片将一下子被抽空。如果从这一点上来分析《盗马贼》，我们可以毫不夸张地说，与其称《盗马贼》为一部故事片，倒不如说它是一部由虚构人物串起来的民俗纪录片。大量的民俗、宗教场面的纪录，显示出编导对于这一长期被隔在高原深处的独特的文化的强烈兴趣。这种兴趣是如此之大，以至于导演旦壮宣称"故事是不重要的"。这种新鲜而出格的结构方式，一方面吸引了不少年轻的批评家们的喝采，另一方面，又引起了一些老成持重的批评家们的非议。年轻的批评家们着迷于它的新奇、勇敢以及它的"深奥难解"。对于这些批评家们来说，《盗马贼》仿佛是一个棋术高超的棋手所渴望的那种匹配的敌手，使他们能在读解、阐释它的种种奥秘时获得极大快感。然而，持重的批评家们却批评这部影片过于含混，不论在故事表述上还是在价值判断上，首先被指责的是这部影片对故事的社会政治环境的具体描述很不充分。影片中，只有持续很短的一个字幕，标明故事大概发生在三十年代。除了这个很容易被忽视的字幕外，我们看不到任何足以使我们把这个故事归类到某一特定历史时期的具体证据。故事中一切被人足以辨认出具体年代的特征都被抹去了。另一点使这些批评家们感到不满的是，这部影片对藏地文化的描写上的不全面，尤其没有揭示"僧官"系统在藏地生活中的举足轻重的地位。当然，引起非议的还有对民俗、宗教活动不加整理的表现。

很难说，在对《盗马贼》这样一部影片的众多评论中，哪些是"对"或"错"的。它所表现的那种不为我们掌握的文化，阻

止了我们对它轻下判断。我们必须承认，一种文化与其表现形式之间，应存在着某种必然的联系。就是说，在《盗马贼》的故事与结构形式之间，由于其独特的文化形态的制约，必有一种必然的联系维系其中。这样，作为一个藏地文化圈之外的评论者所能做的，不外是试图找出一种文化在被另一种文化转述时，哪些因素是决定性的，哪些不是。

首先，是田壮壮对故事的具体社会政治背景的虚化。这是一个很棘手的问题。实际上，由于我们与影片故事间的巨大隔膜，使我们从现处的文化时空中发出的指责显得软弱无力。但是，从这种指责中，我们却可以引出对田壮壮的描写态度做一番观察。如《猎场札撒》一样，田壮壮已不属于在一部影片中解决某个问题，结构出一部精巧的"问题剧"。他的表述和描写态度，表现出他所要做的是通过一部影片，一下子抓住一种文化的全部及其内核。他要做的，是指出一部民族的历史，一个宗教的最高、最神圣的经书。由此，我们似乎可以理解了《盗马贼》对社会政治背景的虚化的原因——不管这种处理有意还是无意，是一种艺术处理，还是一种社会必然性的制约。如果我们不要求创作者描写他不感兴趣的东西，不要求一部作品有着历史般的准确与全面，那么，田壮壮对故事背景的处理是可以理解的。

人——宗教，是贯穿在《盗马贼》中的一对冲突。这不仅因为片中有大量宗教场面纪录的堆砌，还因为在影片中，其它冲突只是一笔带过；只有罗尔布与宗教这对矛盾贯穿始终。罗尔布以盗马为生，他把偷抢来的东西分一份给寺庙。于是，二者中形成了一种难以处理的关系。他的主计，使他既偏离宗教，又不得不靠宗教的超凡威力来维持。这种矛盾关系可以被理解成宗教对罗尔布的一种精神压力，同时，又可被理解为罗尔布这个孤独的生命的软弱性的表现。罗尔布与神佛的这种关系导致了他后来的悲剧。先是小扎西的病倒及死亡，罗尔布为小扎西一滴滴接来的圣水，也没能救下小扎西的命。为了重新获得神佛的佑护，罗尔布

与妻子磕着长头去朝庙。但是，在磕过长头之后，罗尔布期待的转机并未出现。

罗尔布终于堕落成了一个“送河鬼”的人。随后，罗尔布为了活下去，又宰杀了神羊。最后，罗尔布在枪声中倒下了。神佛的佑护一直没有降临到罗尔布头上。但是，我们并不能因此就得出结论，田壮壮是批判这种宗教的存在的。事实上，《盗马贼》的编导在这方面所做的判断是极为含混的。作为浸透汉民族文化的田壮壮，他对一种文化的兴趣远远超过了对文化中的人的命运的关注。从这一点上来说，《盗马贼》有令人难以接受的冷漠态度。

作为一个局外人，田壮壮不可能深入另一种文化的核心。因此，《盗马贼》对藏地文化的各种表现缺乏理解，也缺乏整理。换句话说，表现被纪录所代替，表层被当作内核而被突出。因此，《盗马贼》呈现出一种半纪录性形态。当然，这种特殊的形态有它自己独有的价值。关键在于我们持何种尺度去衡量它。

与上述的文化内涵相适应，田壮壮在《盗马贼》中采取了一种反常规的表现手法。在影片中，我们常常可以感到故事线总是被民俗纪录场面所打断。而编导在这些场面上倾注了更多的热情。在这部影片中，田壮壮还使用了大量的叠化来取代常规的剪辑手法，突出了叠化的表现力。

1988年1月，在瑞士举行的第四届第三世界电影节上，《盗马贼》获得一等奖及“弗利堡市奖”。

小　信　差

(Курьер)

苏联莫斯科电影制片厂1986年出品

根据卡·沙赫纳扎罗夫的同名小说改编

编剧：亚·博罗江斯基
导演：卡·沙赫纳扎罗夫
摄影：尼·涅莫利亚耶夫
主要演员：费·杜纳耶夫斯基（饰伊万）
阿·涅莫利亚耶娃（饰卡佳）
奥·巴西拉什维利（饰库兹涅佐夫）

伊万17岁这一年，父母离婚。与母亲同住的伊万没有考取大学，却写信给在非洲工作的爸爸，说他考上了大学，攻读尖端科学。在去部队服役前的几个月中，伊万整日无事，四处闲荡，搞恶作剧。母亲给他找了一份差事：在一个著名的学术刊物当信差。编辑部中的人很庸俗。一天，总编辑派伊万去库兹涅佐夫教授家送稿。伊万路上贪玩，迟到三小时，被这位教育权威斥为小无赖。教授的女儿卡佳倒对伊万产生了好感，她和伊万经常约会。教授发觉后，要求伊万同卡佳断绝来往。伊万索性说卡佳已经怀孕。教授家里闹翻了天，伊万只好来卡佳家里道歉。正巧教授家在举行家宴。卡佳捶打琴键，怪声怪气地唱歌，被父亲当众给了一记耳光。卡佳跑出家门，伊万追出，卡佳叫伊万以后不要再来找她。伊万回家的路上，看到朋友巴津正同人在路灯下跳霹雳舞。巴津说他的理想是买件冬大衣。伊万脱下父亲从国外捎来的大衣送给巴津，叫他“穿上这件大衣去追求远大的理想”。

影片既没有选取重大的社会问题题材，也没有惊心动魄的故事情节，却耐人寻味，发人深思。影片既没有强调造型语言的作用，也没有使用现代主义的象征和隐喻，却流畅而动人地表现了现代人的心态和生活面貌。编导者对生活和对电影，都怀着一种真挚的热情和诚恳。他们没有受时髦之风的影响，而是用朴素的电影语言拍摄了一部“反时尚”的电影。

影片取材于现代青年生活。主人公伊万生长在一个普通的家

庭。他把父母离异看成是自然而然的事情。他不仅不以“传统”的方式那样对父亲的新欢恶意中伤，而且还当面对她仰仰下巴说：“这姑娘当然是第一流的。”他还抄下治疗父亲胃溃疡的药方交给父亲的新欢。他象许许多多的普通现代人一样，不再把人与人的关系的锁链绷得过紧。他们都反对人与人的互相从属，而既自发又自觉地追求和维护独立人格和自主意识。在伊万吊儿郎当、喜欢恶作剧的外表下，跳动着一颗真诚、坦率、自由而又不无忧郁的心。

表面上看，伊万和他的女友卡佳似乎无所为也无所求。在上一辈人眼里，他们也是没有理想的一代。但是，在伊万临时供职的杂志社，总编辑的愿望不过是天气正常以免影响他钓鱼，女秘书的愿望则是嫁个日本人（因为日本的工艺技术最先进），著名的库兹涅佐夫教授心目中“有理想的青年”不过是“奋发向上”的抽象概念。人们要求青年们成为“英雄”，要求他们循规蹈矩，会讨人欢心。伊万和卡佳都厌弃这些，厌弃大话、假话、空话。而他们的思想表达方式，又恰恰是以“谎言”对付虚伪。当总编辑和女秘书询问伊万的最大愿望的时候，他一本正经地说：“我的愿望是：让共产主义在全世界获得胜利。”弄得二人瞠目结舌。当教授问他“准备按照什么原则在社会里生活”时，他回答：“我们的原则一点也不复杂，我们想要一份象样的收入、小轿车、市中心的公寓和郊区的别墅……还有一条：少干活。”在卡佳的家宴上，卡佳应邀谈自己的理想：“希望自己长得非常漂亮，脖子上系着一条鲜红色的长围巾，开一辆敞篷汽车，车上有录音机，旁边座位上有一只毛茸茸的小白狗。”他们的半真半假的话，激怒了他们的前辈。然而，迫使他们如此讲话的，正是那些喜欢高谈阔论所谓“理想”、“生活准则”和“社会责任”的人。

其实，伊万不想模仿任何人的生活——无论是出国工作的父亲，为爱情捐弃了演员生涯的母亲，还是编辑部的庸人和知名的教授。他虽然学习成绩不佳，没有考取大学，还时常以嘲讽的态

度编造谎话，可是他骨子里有着对生活和对自我的真诚：不愿盲目地按照成年人热心提倡的生活模式去为人处世、度过人生。这种真诚，掩藏在对一切都无所谓的淡漠的外表性格之内，招来别人的误解。短暂的、并不如火如荼的初恋也结束了。在它的末端，是伊万的成熟的起始。

影片举重若轻，挥洒裕如地描绘了当代青年漠漠中的热情，嬉游中的认真，玩世不恭之中的严肃，嘲弄之中的寻找和追求。作者将青年人内心中深刻的矛盾与冲突，通过放任不羁和逗乐取笑的言行透露出来，传达了一种“新真实”：表里相悖的真实。这种真实，击碎了另一种虚假的“表里如一”的行为规范。并不如一的表与里，并没有从本质上破坏内在的善良和真诚。“现在，他还在逗乐取笑，给这个世界测定其声音的真伪，却也逐渐明白了，生活要求步入社会的青年变得成熟起来，富有责任心。”（柳·顿涅茨语）

影片以伊万的经历为线索，采取线型结构，由人物带动情节，而不是由故事左右人物。画面构图、主客体运动以及蒙太奇，很讲究自然流畅，讲究整体的一致性。导演无意用思想或人物去充实画面的造型力量，而是用画面所造成的流动感和朴素的优雅来传达人物的心理氛围和内心的微妙颤动及变化。作者排除了一切多余的枝蔓情节和镜头，把影片拍得极为简洁凝炼。作者简练的电影技法，与主人公伊万的厌倦繁琐和人为的复杂化的性格，达成一种有趣的和谐一致，更增强了影片的魅力。演员表演的洒脱自如、分寸感强和富于个性魅力，亦使影片增色不少。

苏联的影评家认为：这部影片制造了“最高标准的喜剧性”，是一部“既逗笑又严肃的新型作品”；它摆脱了近年来青年片的模式，不再以“幼稚的大孩子”为主人公，而塑造了被视为“没有特色”的但很有头脑、正在走向成熟的青年主人公形象。

该片获得第15届莫斯科电影节（1987年）评委会特别奖，在全苏上映后，大受观众的欢迎和喜爱。

野　战　排

(PLATOON)

美国阿诺得·科帕尔森公司1986年出品
编剧：奥立弗·斯通
导演：奥立弗·斯通
摄影：罗伯特·理查森
主要演员：查尔斯·希恩（饰克里斯）
汤姆·贝伦格（饰巴恩斯）
威勒姆·达福（饰伊莱亚斯）

影片的情节是由1967年来到越南战场上的美国兵克里斯写给祖母的几封信贯穿而成的。1967年，克里斯跟其他美国新兵一起来到越南。克里斯报到的野战排，是由不同肤色的人组成的。其中有油头滑脑的奥尼尔中士，也有头上总包着一块大手帕的黑人金。但最引人注目的，是巴恩斯中士和伊莱亚斯中士。他们虽然并肩战斗，但对战争却持完全不同的看法。巴恩斯久经战斗之后，已变成了一个杀人机器。伊莱亚斯则仍是一个人道主义者，他严格遵守“战争规则”，反对屠杀无辜。为此，二人分别领导的两部分人常发生冲突。

克里斯第一次参加战斗，是为睡在雨水中的战友们警戒。由于另一个战士的失职及克里斯的怯懦，导致了野战排被袭，克里斯也受了伤。

在另一次战斗中，野战排发现一个美国兵被钉在树上。于是，一些士兵开始狂怒地报复越南人。为此，伊莱亚斯和巴恩斯发生了冲突。

在一次酷烈的战斗中，巴恩斯枪击了伊莱亚斯，并使伊莱亚

斯死在了越南人手里。克里斯将这一切看在眼里。不久，在一次丛林战中，克里斯向巴恩斯开了枪。

到1986年，越战问题已不是美国电影的新鲜题材。因为在此之前，已有若干部反映越战题材的影片在美国问世。这其中，有把越战片当西部片来拍的《绿色贝雷帽》；也有描写越南战争后遗症的《归家》和《猎鹿人》。在越战题材的影片中，影响最大的要算《现代启示录》。这部由弗朗西斯·科波拉导演的影片，把越南战争作为背景，套用《黑暗的心》的情节框架，重新思考人类文明的命运。以上这些影片虽然都是反映越战问题，但是，并没有正面反映越南战争，这也许是因为上述影片的创作者们都没有参加过越战，对那场战争没有切身的体会的缘故。新近，著名导演库布里克的《全金属外壳》，虽检索了大量的资料，进行了大量案头研究。但影片一问世，便遭亲历越南战争的军人及记者的攻击，说影片“不真实”。而《野战排》问世之后，不但大受欢迎，而且，这种欢迎来自社会各个阶层。大部分人认为，这部影片真实地反映了越南战争的实际情况。这种真实感的获得，来自于奥立弗·斯通的战争经历，以及他对这种经历的忠实的回顾。

影片以克里斯第一人称展开故事。影片一开始，摄影师对光线的独特处理就将观众置于越南那种刺眼、灼热的环境之中。紧接着，克里斯和其他新兵一起有点紧张地从运输机上走下来。首先进入他们眼帘的，是一个个深色的收尸袋。这些收尸袋被那些老兵们漫不经心地搬弄着。有评论赞扬说，奥立弗·斯通这一简洁有力的开场，于平淡中见神奇。通过不很复杂的场面调度，把越南战场的特殊氛围一下子就再现了出来。同时，以克里斯来到战场为开头，且以第一人称展开故事，很容易给人造成一种亲历感。著名电影导演斯皮尔伯格在评价这种感觉时说，“它已超出了电影的范围，它使人觉得自己到过越南，并且今生今世永远不想再去了。”在其他导演心目中，越南是一个展开天方夜谭式故事的

大舞台（如《猎鹿人》），或是一个稀奇古怪的东方国度（如《现代启示录》）。但在奥立弗·斯通的摄影机前，越南仅仅是越南，是充满了惨痛回忆的杀戮之地。

越南战争是美国当代历史的一个转折点。越南战争之后，传统的美国梦、美国人的自豪感、美国人的乐天精神仿佛一下子消失了。这场战争给许多人留下了肉体和精神的伤害，它也突然使这个国家分裂了。《野战排》正是以精确的手法，描述了这种分裂在战场上的体现。伊莱亚斯中士似乎是传统美国精神的体现。他遵守纪律，认真地完成军事行动。在战场上，他毫不犹豫地开枪杀人，而且在战争的锻炼中，他也炼就了一套高超的杀人技巧。但是，在战场之外，他又严守战争规则，绝不杀不持武器的平民。他认为，这是区别人与野兽的唯一标准。但是，这种杀人规则不免使他有一种潜在的分裂感，这使得他和他的追随者们每天从毒品上求得安慰。

巴恩斯中士所代表的则是现代文明在战争中向过去的倒退。在巴恩斯看来，战争本身就是生命对生命的抗争，这中间没有任何规则可言。他嘲笑伊莱亚斯的那种美国式的战争规则，他用手枪威胁平民，下令用火焰喷射器烧掉整个村庄。为这，他与伊莱亚斯动起手来，并在一次行动中杀死了伊莱亚斯。

克里斯在这两种价值观中摇摆不定。他是一个十几岁的年轻人，他抱着爱国主义的理想离开大学参加军队，越南的残酷现实使他不知所措。老兵们对他的嘲笑使他迷惑不解，神秘、恐怖的森林使他战战兢兢。开始，他不知在巴恩斯与伊莱亚斯中选择哪一个好，他既陶醉在伊莱亚斯一群人的那种温暖、伤感、又有点软弱的友谊中，与他们一起吸食毒品。同时，对越南的那种令人不寒而栗的战斗方法，克里斯也本能地产生了一种报复心理，这又使他有些偏向巴恩斯一边。在看到一个美国兵被砍死后钉在树上时，克里斯变得和巴恩斯等人一样狂怒起来，他对着一个越南人的脚下打出了一整梭子子弹，发泄自己的恐惧和愤怒。在战争

中，他已逐渐磨炼出了自己的杀人技巧，变得冷漠起来。只是在目睹了巴恩斯杀死伊莱亚斯，进而自己也被巴恩斯威胁之后，克里斯才最终作出了自己的抉择。最后，当他与巴恩斯面面相对时，他冷静地射出了为伊莱亚斯复仇的子弹。

《野战排》对越南战争提出了一个令人困惑的评价：美国人自己打败了自己。这是它与其它越战片之间的最大区别。它是一个痛苦的反思，它关心的是，美国自身的哪些弱点导致了美国在这场战争中的失败。这样，影片就难免触痛了一些战争亲历者和右翼人士。这部影片的中心，实际上不是美国人与北越人之间那种恐怖的相互杀戮，而是兄弟之间、战友之间的残杀。这样，它就超越了二战时期的战争片。那些影片中，美国人是自由与人道的勇敢斗士，他们象勇敢的天神一样扑向邪恶，而又不玷污自己的手。它也超越了某些影响很大的越战片，如《猎鹿人》。在那部影片中，美国人之间永远是生死不渝的朋友，而造成主人公无法克服的痛苦的，是越南那个肮脏的未开化的东方国家。

这部影片由于以奥立弗·斯通的回忆为基础，故而影片中充满了生动而令人心惊的细节。评论界一致称赞导演神奇地传达了越南战场的特有感觉：一架直升飞机降落下来，气流吹开了铺在地上的雨布，露出雨布下面的尸体。村庄经受一场屠杀后，美国兵驮着越南小孩离开村庄。其中，克里斯头一次参加战斗的雨夜，和后来的“据壕夜战”堪称大手笔。前者微妙地刻画了克里斯初临战场的不安心情，后者则典型地表现了越南战场的特点，和美军在越南战场上的处境：与影子那样捉摸不着的敌人作战。这部影片获得了好莱坞外国新闻记者协会的最佳影片、最佳导演及最佳男配角金球奖，并获奥斯卡最佳故事片、最佳导演、最佳剪辑、最佳音响四项奖。

老　井

西安电影制片厂1987年出品
根据郑义的同名小说改编
编剧：郑　义
导演：吴天明
摄影：陈万才、张艺谋
主要演员：张艺谋（饰旺泉）
梁玉瑾（饰巧英）
吕丽萍（饰喜凤）

《老井》讲的是太行山区一个缺水的穷山村打井找水的故事。时代变了，老井村的年轻人开始向往着外面世界丰富多彩的生活。旺才买了个大学校徽别在胸前，巧英搬回家一台电视，可在这偏僻的山村却收不到节目。老一辈人关心的首先还是生活中不可缺少的水。老井村祖祖辈辈打了二百多眼井，为此还死了几十个人，可一直没打出水来。旺泉的父亲打井时也死在了井下，旺泉听了爷爷的话，为了祖辈的事业，把与巧英的爱情埋在心底，留在村里作了年轻寡妇喜凤家的倒插门女婿。为了争夺一眼水井，老井村与临村发生了械斗。旺泉跳进井里才保住了这眼井。县里来了找水的工程师，他看中了老实而有文化的旺泉，招他到县里参加了找水技术培训班。三个月后，旺泉成了找水定井位的土专家。他带着旺才、巧英走遍了山山岭岭，选下井位，又开打一眼新井。

年轻人闲得无聊，晚上旺才带头鼓动说书人唱了支“荤曲”。一天，旺泉他们正在井下挖土，井壁坍塌，被困在井下的旺泉和巧英拥抱在一起……旺泉和巧英被救了出来，旺才却被砸死了。在旺才的葬礼上，县里还来人调查他点唱黄色歌曲的问题。井还要继续打，可资金不够，旺泉爷爷抬来自己积攒几十年的寿材，巧英远嫁了，留下了所有的嫁妆。在他们的带动下，全村人都拿出自己的积蓄。在几代人的努力下，井终于出水了。刻着“万世流芳”字样的石碑上，永远地记下了老井村人艰苦卓绝的打井历史。

《老井》讲的是一眼井的故事，也是一个人的故事，同时又是一个关于中华民族的民族精神和民族文化的故事。在这块干旱贫瘠的土地上，水是生命的源泉。人们世世代代为找水打井献出了力量以致献出了生命。世界上有哪一个民族为求得这最基本的生存条件，而付出了如此巨大的代价和忍受了如此漫长的苦难呢？人们被老井人这种执著的追求所打动。这不能不使我们想到“愚公移山”的古老故事。当然，这只是《老井》对中国民族精神审视的一个方面。在几年来的文化反思之后出现的《老井》，并没有仅仅停留在对民族精神的“浩然正气”的歌颂上，它同时也向我们展示了几千年历史文化的重负。在这里，生存的权利是以牺牲来换取的。旺泉这一代人也为这事业献出了青春和爱情。在对待民族文化传统和精神的态度方面，《老井》是一部有明显倾向性而又多少存在矛盾的作品。但影片把这一切通过生动的艺术形象呈现给我们，使我们能对我们的民族有更深切的了解。

社会是由一个个具体的人组成的。《老井》中作者对民族的历史、文化和心态的反映也是通过一个个具体的人物及人物关系呈现出来的。影片正是靠对人物的不同侧面的揭示来实现其主题的。主人公旺泉，是影片着力塑造的人物，他靠着自己执著的精神和学到的本领，实现了祖祖辈辈追求的理想。而同时，他又是处在这特定的文化中成长起来的一个活生生的人。他有自己的喜怒哀

乐，在取得前辈们未能企及的成就的同时，也同样付出了个人生活和爱情的牺牲。而这一切又都与他的性格和所处文化环境本身的特点分不开的。在爷爷的影响下，旺泉把自己的命运与老井村的打井事业联系在了一起。在绝斗中他舍身跳井。学了找井的本领后，他又翻山越岭，终于打成了井。他尽管深深地爱着巧英，而在爷爷做出的婚姻安排面前，他仍顺从了。并且这顺从给予他的并不是强烈的压抑，而是一种苦涩的忧伤。他几乎未采取任何决断的行动与这一命运抗争，而只是默默地承受着。只是在井下塌方后的那似乎是注定要离开这世界的一瞬，炽热的爱情之火才不可遏止地迸发出来。他一旦重新回到世界中来时，这炽热的爱情之火又熄火了，他反而更心安理得地接受了命运的安排。影片中那著名的三次倒尿过程的细致变化，有力地反映了他向命运、向祖先的秩序的认同过程。这种顺从不能仅仅看作是旺泉性格的软弱，而是由其生长的整个文化环境决定的。影片中旺泉身背巨大石板在崎岖的山道上艰难行进的镜头，是他在这种文化处境的生动写照。在这里，对爱情的扼杀以对社会的奉献的方式得到了认可。巧英这个现代青年形象同样是如此。她热情而大胆地爱着旺泉，并不以他是否结婚为转移。为了旺泉倾心的事业，巧英随他跋山涉水找井位，打井，甚至差点送了性命。但她的文化气质决定了她已不属于老井村。影片结尾时，老井村有了水，旺泉的事业成功了，喜凤也赢得了旺泉真诚的体贴。只有巧英一人把自己一切有形的财产和无形的热恋都抛洒在这里，一无所得地悄然离开了这山村。作者似乎无意谴责巧英的出走，因为老井村的文化似乎并不需要她所代表的文明。然而这出走的事实本身就表现了明显的精神上的倾向。影片结尾处的捐献大会上，无论代表着过去的黑漆寿材，还是作为现代文化象征的缝纫机、电视机，以及其它首饰、烛台等都将被用于去换取那生命之源的水。这似乎在告诉我们：生存是人的基本目的。在文化与生存之间需做出抉择时，无疑生存是第一需要。这可说是现实中国社会的隐喻性表

现。当然，我们还可以举出，旺泉爹和旺才的葬礼，妈妈在井绳上系下的一个个红布条等等许多例子，尤其是结尾的碑文，更有力地反映出了《老井》的文化视点。《老井》在展示了人们为打井而作出的沉重奉献的同时，更倾向于把这种牺牲和痛苦看作是为争取社会进步而不可避免地需要付出的代价。因此可以说，在对待民族传统两种不同的态度上，《老井》更多地站在歌颂对生活理想的执著追求和顽强的奋斗的立场上。

《老井》的主题，不仅是通过情节、人物体现出来，而且贯穿于整个影片的视听形象。《老井》的视觉风格朴实而浓烈。在追求真实感的影象叙事的基础上，又采用了具有强烈视觉冲击力的造型手段，使纪实和表现两者得到了和谐的统一，产生了强大的艺术表现力。这无疑是吸收了新时期中国电影的探索经验。影片还运用了一种农民画式的浓郁鲜明的视觉处理方式，无论是两次葬礼那对比强烈的色彩处理，还是旺泉凿石的字幕背景，跳井后圆圆的井口的仰拍镜头及争井械斗的宏大气势和雪地告别的优美情景都给观众留下了深刻印象。

《老井》以其震撼人心的思想和艺术力量赢得了观众的喜爱，并在1987年东京国际电影节上获得了大奖。

红　高　粱

西安电影制片厂1987年出品
根据莫言的小说《红高粱》、《高粱酒》改编
编剧：陈剑雨、朱　伟、莫　言
导演：张艺谋
摄影：顾长卫
主要演员：巩　俐（饰“我奶奶”）
　　姜　文（饰“我爷爷”）

《红高粱》讲述的是几十年前发生在北方农村的一个传奇性故事。影片开始，一乘小小的花轿在满是黄土的荒原上行进着，花轿里坐着“我奶奶”——新娘九儿。轿夫们一边唱着不成调的小曲，一边把花轿颠得犹如浪里翻滚的扁舟。绿色的高粱地中，迎亲队遇上了劫道的。“我爷爷”带领众轿夫，打死了劫匪救下了九儿。可是他们后来又不得不看着九儿被送进麻疯病人李大头的新房。九儿手持剪刀，使李大头没能靠上她的身。可三天后在回门的路上，九儿却被个蒙面大汉拦腰抱进了高粱地。扯掉蒙面布，大汉原来就是送亲的轿夫头——“我爷爷”。他在绿色的海洋中踩出了圆圆的祭坛般的一块平地，“我奶奶”仰面躺在中间……等“我奶奶”再回到李家，李大头不知给谁杀了。“我奶奶”领着伙计们又架起了烧酒锅。不久，土匪郑三秃子抢走了“我奶奶”。罗汉大叔凑钱赎回了“我奶奶”。“我爷爷”去找郑三秃子算帐，差点丢了性命。酒又烧好了，《酒神歌》刚唱完，“我爷爷”又出现了，他居然把尿撒在了酒里，结果那酒成了出名的《十八里红》。后来，日本人来了，高粱地里演了一场活剥人皮的惨剧。静夜里，《酒神歌》成了征师的誓词，连酒缸也当地雷派上了用场。送饭的路上，“我奶奶”胸前被日本人的机枪绽开了两朵红花。凄厉的唢呐声中，男人们抱着冒火的酒罐冲了上去。一声巨响后，一切都恢复了平静。神奇的日蚀，忽然把天，把地，把高粱都染得通红通红。“我爷爷”也成了个通体鲜红、顶天立地的神灵。

《红高粱》的导演张艺谋曾作为摄影师拍摄的《一个和八个》、《黄土地》等探索电影都给影坛带来了极大的震动。但是在《红高粱》这部影片中，他却在与探索浪潮不同的方向上作了一次尝试。导演在谈到创作初衷时曾讲：“我就想换一个路子，拍一种既有一定哲学思想又有比较强的观赏性的电影”。他觉得“中国人活得太累了，忧虑太多了”，所以“要表现一种痛快淋漓的人生态度”，“要通过人物个性的塑造来赞美生命”。影片的整个创作，的确贯

穿了作者这个想法。例如影片将原小说时空交错的结构改为了顺叙结构，这就有利于观众为故事情节的进展所吸引。“我爷爷”的身份也由土匪司令改成了一个地地道道的农民，这很有利于观众与影片主人公的心理上的认同。战争过程的描写在影片中也简单得多了，它甚至被推到了后景，突出了剥人皮和祭酒誓师等场面，从而强调了农民复仇的心态和行为，及其在道德上的合理性。影片《红高粱》明显地呈现为两个大的段落。在两大段落之间影片的主题意义经历了一种转换和升华。在影片的前半部中，一阵颠轿的狂舞；一场“野合”的圣礼；一曲粗犷有力的《酒神歌》；一只呲牙咧嘴的烧牛头。粗野的笑声，放肆的挑逗，的确拍得张张扬扬，爆爆腾腾。这一切又都是以优美的电影语言表现出来，以颇具匠心的色彩、节奏、构图和音乐等给观众带来了视听上的美的享受。这真让人觉得“我爷爷”和“我奶奶”他们活得消停自在，没那么多“三纲五常”的束缚。在痛快淋漓地唱了一首生命和自由的赞歌之后，笔锋一转，又把它变成了一首英雄的颂歌。一场惨绝人寰的大屠杀之后，主人公的满腔热血化成了仇恨。人们手持原始武器与日本军车的角逐，有力地表现了对献身精神的崇敬。最后“我爷爷”那顶天立地的火红的身影，更使人联想到凤凰涅槃、英雄再生的神话。

《红高粱》作为一部有意识地追求观赏性的影片，它虽然在那浓重的色调和富于冲击力的视觉形象等外部特征上保持了“第五代”探索电影的特色，但在基本的文化追求和艺术语言的运用方式等方面，却体现出了向传统电影靠拢的倾向。它重新向传统电影取回了许多被抛弃了的东西。如《红高粱》的叙事结构可以明显地感到情节段落的拼接，但这种拼接感却是建立在顺时的、情节性的基本叙事原则基础上的，整个情节链条是环环相扣、层层递进地流畅发展的。其段落内叙述的流畅便更明显了。如颠轿时翻腾的黄土和随着花轿翻动时自然移动的摄影；九儿被抢进高粱地时快速跟移拍摄的翻滚的高粱绿浪；以及伙计们泼酒、烧家具

时的欢乐景象等。尤其是影片的后半段，正反拍不同景别的镜头按照观众期望的视点联接在一起，流畅的剪接和优美而富于流动的银幕形象，都促使观众产生强烈的认同感，形成了整个影片叙述的娴熟和稳定。这里不再要求观众的相对间离和理性参与，而是追求把观众的视点有效地“缝合”到叙事过程之中，从而在电影语言的层面上也得以契合于整个影片的神话性质。

《红高粱》在引导观众与影片叙事和主人公认同的同时，有时也有意识地让他们与影片人物保持一定距离。如用凝重的镜头拍出仪式般的野合，两次祭酒神，尤其是那充盈着红色的结尾，它们使观众后退到祭坛的下面，以崇敬的心情仰视神圣祖先的壮举。在这些场面的处理中，我们虽然能看到更多探索电影的外部特征，但是其思想内涵已经发生了根本的变化。以往一些影片中那种对道德、秩序、权威等的困惑、矛盾的心理已消失了，取而代之的是那种对神话般的英雄行为的礼赞。

《红高粱》以其精湛的制作技巧和浓郁的传奇色彩引起了人们的广泛关注。在1988年第38届西柏林电影节上，它为中国电影赢得了第一个重要国际电影节的大奖。《红高粱》为中国新电影赢得世界性声誉作出了贡献。

芙蓉镇

上海电影制片厂1987年出品
根据古华的小说《芙蓉镇》改编
编剧：阿　城、谢　晋
导演：谢　晋
摄影：卢俊福
主要演员：刘晓庆（饰胡玉音）
　　姜　文（饰秦书田）

郑在石（饰谷燕山）
徐松子（饰李国香）

卖米豆腐的胡玉音人长得漂亮，米豆腐也做得好。胡玉音的摊子上，顾客人来人往。右派分子秦书田也常到摊上来吃米豆腐。胡玉音摊上的热闹，恰与李国香公家食堂的冷落形成强烈对比。李国香愤愤地要去收胡玉音的摊，幸亏谷燕山出面，才不了了之。穷汉子王秋赦整天惦记着要再闹运动，分财产。运动来了，李国香盯住了胡玉音。胡玉音的丈夫被逼死了，胡玉音的摊子自然也被收了。秦书田再一次被揪出来。二人被惩罚去扫大街。扫大街时，他们竟苦中取乐跳起了舞来。王秋赦在运动中闹出了点儿名堂，衣冠鲜亮地钻进了李国香的屋子里。胡玉音、秦书田秘密地举行了婚礼，谷燕山跑来参加，还带了礼物。红卫兵来了，李国香也被揪出了，挂上了破鞋，而革命者王秋赦却站到了她的对立面上。秦书田被抓走了，留下了身子一天天重起来了的胡玉音。胡玉音快分娩了，身边没有一个人。谷燕山费尽气力把她送到医院，一个新生命诞生了。若干年后，秦书田被释回家，船上遇见李国香，相逢一笑，滋味良多。芙蓉镇里、王秋赦那令人毛骨悚然的声音仍在回荡“运动啦……”

古华的小说《芙蓉镇》发表之后，获得了极大的反响。这不仅因为小说中那苦苦甜甜、怪怪奇奇的爱情故事，而且也是因为他在小说中开创性地描写了建国以来各次政治运动中，一些人如何借人民的名义，戕害人民；借革命的名义，剥夺人民最基本的生存权利的罪恶行径。古华对这些“政治动物”的种种丑恶表演描写入微、鞭辟入里。

对这部影片，谢晋同样倾注了很大的心血，这心血也造就了一部成功的影片。影片的最成功之处，在于它在常规电影的放映时间之内，保持了一部宏篇巨制的基本框架和主要内容。这得益

于谢晋长期养成的卓越的叙事能力。原小说人物众多，人物关系复杂，中间恩恩怨怨极难把握。但谢晋处理起来却优游自如。影片开场戏篇幅不长，却简单而明确，将情节起点一下子渡入发展之中。镜头先对准胡玉音热闹的米豆腐摊，接着，围绕着这个米豆腐摊，各色人物纷纷登场。由谷燕山而带出李国香，既点明了谷燕山与李国香的微妙关系，又埋下了李国香、胡玉音冲突的契机。而秦书田的出场，则埋下了日后他与胡玉音的爱情发展线。而由宅基地，又引出了爱白吃白喝的王秋赦。而黎满庚的出场及五爪辣的醋意，又使胡玉音对过去与黎满庚的爱情恩怨得以交代出来。这种熟练而不失从容的交代，显出一派大家手笔。《芙蓉镇》里，各色人物都鲜明而有个性，显现出导演对中国社会的深刻洞察力。

王秋赦虽是一个贫农，但他游手好闲，却代表了中国小农社会中的破坏性力量。他没有财产，因此他希望变动，从变动中求得一些外财。在他身上，集中了中国农民落后的一面：嫉妒、无条件地要求平等，不承认他人利益的合理性。这种农民，在推翻地主阶级统治时，曾是一股重要力量，但在其后的建设中，他们又不断显出破坏本能和破坏能力。影片中的王秋赦，白日所思，黑夜所梦，都是政治运动。因为在政治运动中，作为一个既不占有财产，又不具有任何生产技能的农民的王秋赦，便可以借革命的名义，发泄他对成功者的仇恨，进而劫夺并非自己创造的社会劳动果实。

李国香这个人物则是一个典型的“运动分子”。就是说，这种人和王秋赦一样，也无法通过正常的社会竞争，取得更高的社会地位。因此，他们最足以夸耀的本领就是比别人更无耻，比别人更心黑。李国香在揪斗别人中表现出的凶狠与残酷与其女性身份形成强烈反差，但这种反差并未减弱影片的真实性，反而加强了其批判性。

十分有趣的是，谢晋在从社会学角度描写了这些“运动分子”

的卑劣政治品性时，又对他们共同的人格缺陷予以有趣的描写。王秋赦总是抚摸木雕女人像，而最后与李国香苟合一场，更体现出与其种种过激政治言行完全不符的另一面。李国香，按谢晋的话说，是一个悲剧性的人物。她的悲剧在于她本应有其他选择的可能，但政治的迷潮将其卷进而不能自拔。在影片开始，李国香尚不失一个纯朴女性形象。她向谷燕山表达爱意，但这种爱意受到拒绝之后，李国香便报之以疯狂的报复。一旦李国香爬上政治的战车之后，就难以脱身了，包括她的个人生活也转向悲剧。最后，她甚至接受了王秋赦那纯粹肉欲的要求，以满足自己的生理需要。在这一场戏的处理上，谢晋创造了一种辛酸而又有讽刺性的调子。李国香对王秋赦疾言厉色，而最温柔的一句情话也只是提醒王秋赦没有洗脖子。

谷燕山身上，则体现了民主革命时期的战士遗留下来的高尚品德。谷燕山爽直而富有正义感。尽管这些正义感是十分脆弱，经不起政治冲击的。

总而言之，谢晋对中国当代政治生活的描述是十分成功的。在谢晋这部影片里，当然也存在着他创作的一贯性，即将道德评判与政治批判互相替代以至混淆。这种混淆，使正面人物形象的感染力削弱，失去明确的时代标记，而过分迎合小农的审美理想。在《芙蓉镇》中，胡玉音、秦书田都带有抽象的美善标签从而多少削弱了批判的力量。

这种混淆的倾向也使《芙蓉镇》的悲剧意味有所损失。因为影片中常急于下道德评价，这样，会使人们对剧中人物命运持一种宿命论的态度，而这种态度，会淡化人们对悲剧后面的社会政治问题的联想。

《芙蓉镇》在谢晋的电影创作历程上是一个里程碑，它使谢晋的电影风格得到了一次扬弃。从内容选择上，它显得比以往的谢晋影片更加深沉蕴藉，锋藏而光在。从形式上来说，它貌似平淡而内中剑拔弩张。更注重造境而不是造情。以往的谢晋影片过于

喜好直奔主题，而多质木无文。在《芙蓉镇》中，开头一场、扫地舞蹈一场、秘密婚礼一场，都不染铅华而自丽。在《天云山传奇》等影片中，谢晋也喜欢用变焦镜头推进拉出，强化、渲染人物心理。但在《芙蓉镇》中，谢晋对这种变焦镜头使用极为谨慎，从而使影片总体风格上显得更成熟老练。在《芙蓉镇》中，谢晋显得比以往更冷静、更超然，这种超然的态度加强了影片的感染力。点名一场，胡、秦二人戏弄王秋赦一场，都是过去谢晋电影中所没有的。

《芙蓉镇》不仅是一部描写文革及文革之前政治运动的历史影片，它其实还对中国当代社会的社会结构进行了剖析。结尾处王秋赦嘶哑着嗓子大叫着"运动了。"便是这样有力的一笔。以往的谢晋影片，随着善的胜利、恶的被降服，总有一个光明的尾巴。而《芙蓉镇》中，乐融融的市集上那嘶哑的一呼，仿佛告诉人们，历史并不能在这里打上一个句号。

末代皇帝

(THE LAST EMPEROR)

意大利、中国、英国1987年合作影视

编剧：马克·佩普洛

贝尔纳多·贝尔托卢奇

导演：贝尔纳多·贝尔托卢奇

摄影：维多利奥·斯托拉罗

主要演员：尊　龙（饰溥仪）

陈　冲（饰婉容）

彼得·奥图尔（饰庄士敦）

1908年的一个夜晚，醇亲王之子溥仪突然被带进坤宁宫。临终的慈禧封三岁的溥仪做了大清皇帝。登基大典未毕，小溥仪便爬下宝座跑到宫门外，惶惑地看到万人争拜的场面。忽然，一阵清脆的蝈蝈叫声吸引了他的注意力。朝臣陈宝琛掏出一个蝈蝈笼送给溥仪。打开笼盖，蝈蝈爬出来，却并不逃走。溥仪七岁时，其弟溥杰入宫伴读。当溥杰在太和殿院中的脚手架上指着紫禁城外告诉溥仪："袁世凯是共和国的总统"时，溥仪大叫："你们全都撒谎！"1919年英国人庄士敦来到中国，做了溥仪的老师。溥仪见到庄士敦推来的一辆自行车，便欲骑车到皇宫外面去，结果只能将一只小白鼠摔死在无法逾越的铁门上。溥仪戴着眼镜翻看相册，最后决定选17岁的婉容为皇后、12岁的文绣为淑妃。1924年，冯玉祥的国民军驱逐皇族，从此溥仪开始紫禁城外的寓公生活。1935年秋，做了伪满洲国皇帝的溥仪从日本访问归来，发现欢迎他的卫队被解除了武装。在伪皇宫宴厅里，甘粕告诉他，婉容所怀的孩子是唐司机的。1945年8月15日，日本天皇宣布无条件投降，日本军宫吉冈催促溥仪逃跑。苏联红军伞兵从天而降，逮捕了溥仪和吉冈。1950年冬，溥仪作为战俘被苏联遣送至满洲里火车站，溥仪自杀未遂。在抚顺劳改营中，溥仪受到"做普通人"的教育。1959年，53岁的溥仪获得特赦。不久，他调到北京植物园，成为一个自食其力的园丁。1966年，溥仪和溥杰在北京街头看到红卫兵游斗当年劳改所的所长。溥仪上前质问，红卫兵回答："他是皇帝的走狗！"溥仪重游故宫。拦阻他的小男孩被他说服，放他爬上太和殿中的皇帝宝座。溥仪象个孩子一样，满足地坐在童年时坐过的宝座上，顺手在垫子后面摸出五十九年前陈宝琛给他的那个蝈蝈笼。他把笼子递给那个门卫的儿子，一只蝈蝈从笼中爬出……

溥仪已成为历史。任何历史都无法重演，无论通过什么形式。艺术并非万能。贝尔托卢奇聪明地认识到："溥仪象征着一种观念，即通过教育，一个人能得到彻底改变。"艺术家不是把中国的末代

皇帝看成“往事”,而是把他当作一张特殊而永恒的人类证书。由他,人类可以自由出入于历史之门,亦可以自由进入未来。

贝尔托卢奇在这部影片中,似乎比以往更偏爱大场面的力量和史诗式的整体构造。中国元、明、清三朝皇帝居住过的紫禁城,象一座古老而金碧辉煌的大舞台,令人想起《月亮》中的罗马露天剧场、《随波逐流的人》中的精神病院和《1900》中农民斗地主的帕尔玛农庄的大院。在这座舞台上,中国人演出了近600年的封建历史。“这座于1300年修建的空旷荒凉的舞台一直在等待着一架摄影机。中国进入了紫禁城,进入了影片,这是通过那些群众演员的面孔,通过他们的气味,和他们的身影。”(贝尔托卢奇语)影片中的大场面,无论是溥仪的加冕盛典还是“文化大革命”的街头游行,都取得了极富内涵而又震撼人心的艺术效果。整部影片的史诗风格,很符合溥仪一生的戏剧性的变化。中国社会充满自相矛盾和冲突的历史,溥仪不断更改生活角色的个人历史,本身就是令人眼花缭乱的大型情节剧。当溥仪还未省人事的时候,便登上了皇帝的宝座,成为至高无上的权力的傀儡。这是历史对他的第一次也是最根本的一次嘲弄。那时,他刚刚三岁。随之而来的,是他的皇权意识的建立,以及同时出现的皇权的丧失:袁世凯成为共和国总统。1924年,溥仪被冯玉祥的国民军驱逐出宫,过起了废黜皇帝的日子。当上伪满洲国皇帝的溥仪,又受到日本人的摆布。此后,他成为新中国的囚徒,再由囚徒转变为普通公民。然而,他还是要经历一次历史另一侧面的嘲弄:红卫兵与“文化大革命”使当年管教他的监狱长,变成“皇帝的走狗”。尽管如此,溥仪还是生存下来了。贝尔托卢奇说:“溥仪的确具有一种难以想象的生存才能。这几乎是一种天赋。他当皇帝的那种随意性有点令人难以置信。我是说他总是浮于事物的表面,对任何事情都从不追根求源,正是凭借着这一点他才在这样一种命运下得以生存。他自幼就学会了发展这种适应环境的能力。他懂得要获得至高无上的权力就要付出代价,而这个代价就是他的自由。每次

他想要象皇帝那样行动，他便要遭受幽禁。由于这样，自然而然地，他在某种程度上就成了他自己生活的演员，表演他自己的生活，先是在紫禁城这个豪华却又荒凉的舞台上，然后是在伪满洲国，过着类似幽禁的生活，最后是在监狱中。"有一天，溥仪走出了监狱。他生平第一次在北京的一条街道上骑着一辆自行车，和其他普通中国人一样，而不是象少年时那样只能在皇宫中骑一辆外国产的自行车，出不去紫禁城的大门。这一切使他变了，或者说，这一切使他开始扮演一个全新的角色。贝尔托卢奇认为："重要的是，有一天溥仪获得了自由，获得了自我改变的自由，确切地说是改变其角色的自由。因为他一直在演戏，可能他也希望扮演一个正在发生转变的角色吧。至少，他可以自由地打碎那个他生活中周而复始的强制性机制：他是皇帝，人们在他面前下跪叩头，而大门却紧闭着。这种机制终于被打碎了，他最终从中摆脱出来了。"在这里，贝尔托卢奇仍念念不忘他的一系列影片都在探讨的主题：人的自由与非自由的冲突。也可以说，这部影片从另一个角度，成功地、进一步地发掘了这一主题。

在这部影片中，贝尔托卢奇继续着运用精神分析对人物性格的"深挖"。影片开头，三岁的溥仪当上了皇帝。原为家中之"皇帝"的父亲给他下跪叩头，这令他惊奇。这一时刻，小溥仪所受到的精神打击是难以言喻的。皇权意识在这一刻萌发。"这个场面是所有孩子的梦想，正是弗洛伊德所说的'孩子陛下'，象溥仪一样，在孩提时代人人都有过这样的梦想。""我们之所以选择了这些时刻，是因为我们认为若要理解成年的溥仪，必须仔细观察他的儿童时代。"（贝尔托卢奇语）。这同《月亮》等影片一样，注重表现的是人物的"潜意识的力量"。

在溥仪的一生中，有多个"母亲"和"父亲"左右着他去扮演不同的角色。慈禧将他托上皇帝的宝座，赋予他以至高无上的皇权，同时也结束了他自由嬉戏的童年。这是他的第一个"母亲"。他的生母只是生命中的一个影子，这个影子几乎一闪即逝。倒是

乳母取代了生母的位置，在阴冷的皇宫中以一个普通女性独有的宽厚、温暖、柔情，慰藉着溥仪孤冷的心灵。乳母被偷偷赶出皇宫的那场戏意味深长：溥仪被迫“断乳”，被迫开始成人的生活。就象他离开生母成为皇帝一样，对于他，乳母的消失无异于断绝来自母性的全部感情，这更加强了他总是处于内心紧张状态的性格。婉容与溥仪新婚的那场戏，婉容在少年溥仪的脸上印满唇红，令人们想起《月亮》卡塔琳娜在化妆间里吻乔的细节。应该说，婉容是溥仪生命中获得的“母性”的最后一抹光线。在溥仪与婉容的关系上，贝尔托卢奇再次轻轻触碰了一下“乱伦”的禁区。婉容将男孩溥仪变成了男人溥仪，自己却象《随波逐流的人》中的安娜一样，自由自在，既是皇后，又可以爱上自己的汽车司机，可以与川岛芳子同性相恋。溥仪的生父醇亲王的一跪，决定了溥仪皇权思想的诞生，和他为这权力不惜放弃自由的潜在决心。这阴影，一直笼罩着他，直至作为战俘在监狱中遇到他的第四位“父亲”：监狱长。英国教师庄士敦为溥仪戴上了眼镜，这“不仅仅是本义上的眼镜，他打开了溥仪的眼界”。庄士敦让他读狄更斯的著作和《艾丽丝漫游记》，后者成为溥仪爱读的书。庄士敦还教会他骑自行车，帮助他有朝一日走出皇宫小世界，能够自行其路。贝尔托卢奇说：“仔细想想，溥仪就是艾丽丝，庄士敦也是……”日本人吉冈使溥仪重获皇权，然而却让他处于自己的统治下。监狱长使溥仪从“龙”的状态中惊醒，引导他走上“人”的道路。然而，这最后一个“父亲”却被历史歪曲为“皇帝的走狗”。溥仪拥有而又失去了这么多“母亲”和“父亲”。他终于获得了自由，终于成了“人”。

影片的场面调度、布光、蒙太奇、服、化、道、音乐和摄影，都取得了卓越的成就。剧作方面最成功的是结构。编剧者曾有过七、八种剧本设想，“从一种设想到另一种设想的转变，都使影片越来越不象一幅历史巨卷，而越来越接近于一种叙述，是对溥仪接受事物方式的叙述。”“要在两小时四十分钟内讲述六十年的事情，必须有所选择，但如果让我们来选择，那必将是武断的；若

采用闪回的手法，这些选择就变成了溥仪的选择，变成了他的回忆，这是唯一可取的主观态度。另一方面，从改造的逻辑讲，人们要求溥仪叙述他的过去，就好像人们强迫他进行一次心理分析"。（贝尔托卢奇语）这部影片以其独特的魅力，赢得了1987年度的九项奥斯卡金像奖。

被遗忘的长笛曲

（Забытая мелодия для флейты）

苏联莫斯科电影制片厂1987年出品
编剧：艾·布拉金斯基
　　埃·梁赞诺夫
导演：埃·梁赞诺夫
摄影：瓦·阿里索夫
主要演员：列·费拉托夫（饰费里莫诺夫）
　　塔·达吉列娃（饰丽达）
　　伊·库普琴柯（饰莲娜）

列奥尼德·谢苗恩诺维奇·费里莫诺夫是莫斯科业余时间管理总局的处长，局长的接班人。有一次他的心脏病犯了，在医院里结识了年轻的女护士丽达。费里莫诺夫出院后，丽达每天来给他打针。费里莫诺夫在小护士身上发现了冷冰冰的妻子身上缺少的人性美，于是又唤起他对生活的热情。他从柜顶上取下落满灰尘的盒子，从盒子里拿出长笛，吹奏起来。费里莫诺夫本来是音乐学院的学生，毕业后和莲娜结婚，主要因为她父亲是个大官儿。从此费里莫诺夫就不再吹笛子，去当官了。他正得意地吹着，丽达随着笛子的旋律跳着舞，莲娜突然提前从列宁格勒出差回来，

于是在三个人之间出现了一系列风波。费里莫诺夫在谋求官职和追求爱情之间进退维谷，他要依靠有权有势的岳父谋求管理局局长的位置，所以不能与莲娜离婚，但他又不情愿与真心爱他的丽达断绝来往，他毕竟需要真正的爱。最后，费里莫诺夫还是牺牲了爱情，选择了当官的路。就在他接任局长后，心脏病复发。这次病重到魂游地府的严重程度，医生们都已束手无策。这时，丽达闻讯跑来，呼天抢地地唤着费里莫诺夫。丽达真挚的爱情竟把费里莫诺夫从死亡中叫了回来，可是丽达却悄悄走了。

梁赞诺夫自称这是一部“荒诞的音乐的悲喜剧”片。从某种意义上说，它也是一部讽刺性的悲喜剧片，它无情地抨击了当前苏联社会的官僚体制。值得称道的是作者避开了人们惯用的角度，就是说，没有直接表现官僚体制给国家、给社会、给人民生活带来的严重危害。换言之，作者在剧作上没有采取“证实法”，也没有把思想守旧的局长作为批判对象，而是选择了全新的视点：将摄影机镜头对准新官僚主义者费里莫诺夫内心世界的矛盾。既表现他在追逐官运与渴望爱情之间的矛盾，也表现他的言行表里不一——戴假而具过活的人，是官僚体制的必然产物。官僚主义者的某些判断、决定脱离实际，客观上常常祸国害民，但官僚主义者并不都是触犯刑律的罪犯。他们中间的大多数人的性格，可能都具有多面性，至少有人性与反人性两个方面。作者正是赋予主人公费里莫诺夫以比较复杂、矛盾的心态。作者向观众揭示人物的两面性，除了通过费里莫诺夫与丽达和与妻子的关系，还采取直接诉诸视觉的大胆、辛辣的方法，例如：他第一次发言是说局长太老了、保守、僵化，应该快点下台。这是费里莫诺夫内心真实的想法。紧接着，从同一角度拍摄的费里莫诺夫又请求发言。这次他讲的是我们应当做计划，多给大家一点自由时间。这是他为讨好领导与同事讲的一套“官话”。作者用这种手法，使观众直接看到官僚主义者的丑态，看到费里莫诺夫是个以牺牲人性为代价的“物欲”

者，表现出在特殊环境中，被官欲扭曲了的人性。类似手法在影片中间还出现过：费里莫诺夫被溅一身泥水回到家，对妻子态度非常强硬，说他爱上了另一个女人。这是他心里真实的声音。第二次从同一角度拍摄的费里莫诺夫开门进来，用温和的语调和妻子讲话，则是很现实的。与此同时，我们看到他对妻子莲娜撒了谎，隐瞒了他与丽达在小汽车里的事。外表与言行不一，更突出了这位新官僚的虚伪。

梁赞诺夫在莫斯科“电影之家”组织的关于《被遗忘的长笛曲》影片的讨论会上说：“我痛恨官僚主义者。他们不配有好命运，就是应当让他们上街讨小钱”。作者为了表达对官僚主义者的义愤，影片里用了一些超现实主义的手法。如让费里莫诺夫在心脏病发作时魂游地府，准备接受最高审判；梦见他和他的同事在办公室式的火车车厢里卖唱；他自己坐在路边吹长笛，讨小钱。这是梦境，是作者情绪的宣泄，也是官僚主义者内心危机感的潜意识的表露。影片结尾的处理，似乎有某种特殊的哲理意味：丽达用自己炽热的爱情将费里莫诺夫从死亡中呼唤回来，是否表示作为新官僚主义者的费里莫诺夫已经死去，一个具有人性的费里莫诺夫回来了？也许是作者给官僚主义者一个善良的暗示：官僚主义者也应当象人那样生活，不应当作被锈蚀了的违背良知的机器。

影片中几次穿插唐波夫省民间合唱团的演出。应该说，演出与影片情节没有任何内在的必然的联系，但对观众心理却起到了微妙的调节作用，以致我们难以设想，没有合唱团演出，影片究竟会减色多少。合唱团演出，一方面起到“间离效果”的作用，让观众从费里莫诺夫和丽达、和妻子的纠葛中走出来，松弛一下，就象工作劳累后稍稍休息休息，换一换新鲜空气。当然，合唱团演出的主要作用是作为与官僚主义相对应的，是人民的质朴、美好感情的象征。作者让观众从合唱团美妙的歌声里，从合唱团所在的辽阔的草原和无边的大海上，感受到人民同大自然的和谐与美，这才是没有被官僚主义扭曲的生活。

埃利达尔·亚历山大洛维奇·梁赞诺夫1950年毕业于苏联国立电影学院，1956年导演了第一部音乐喜剧片《狂欢之夜》。之后，又拍了一系列喜剧片，如《没有地址的姑娘》、《当心汽车》、《命运的拨弄》、《车库》、《两个人的车站》等等。他的影片既有深刻的思想内涵，又有生动活泼的形式，因而深受国内外广大观众的欢迎。可以说，梁赞诺夫以自己丰富多彩的喜剧电影，显示了它的无限生命力。

梁赞诺夫是电影导演，又是话剧剧作家、电影剧作家，他于1984年荣获苏联人民演员称号，成为苏联和世界影坛上独树一帜的喜剧大师。

1988年

人　鬼　情

上海电影制片厂1988年出品
编剧：黄蜀芹、李子羽、宋国勋
导演：黄蜀芹
摄影：夏力行、计鸿生
主要演员：徐守莉（饰秋芸）
裴艳玲（饰钟旭）
李保田（饰秋父）

秋芸从很小的时候起就随父母所在的剧团到各地演出。一天晚上她偶然发现了母亲的奸情。不久后，母亲私奔，父亲演戏被砸台，她的小伙伴们也因此而辱骂她。

少年时代的秋芸成了一个“假小子”。在一次救戏中她出色地扮演了赵云。秋父不但没有为此高兴反而把她打了一顿并下决心和她一起回家，不再演戏。但在演戏和父亲之间，秋芸还是选择了前者。

后来秋芸离开了剧团，跟着名武生张老师到省里学戏。在学戏过程中，她开始爱上了已婚的张老师。他们的事在团里引起了议论，张老师被调离剧团。她愤而回乡，却被父亲撵了回来。在一次演出中，她遭到暗算，为此她几乎绝望了。

“文革”后秋芸结婚成家。她饰演钟馗，获得成功，名声大震。这时，她那嗜酒好赌的丈夫的债主却找上门来。

成名后，秋芸回到家乡给父老乡亲演戏。她母亲领了她的生父来看她。坐在饭馆里的生父甚至没敢抬头看她一眼。可是她的养父为了面子却自己掏钱宴请乡亲。酒席散后，“父”女俩感慨万分。

影片一开始，秋芸坐在化妆间的一排镜子面前，注视着自己的镜中之像。然后影片开始交替切入两个片断系列：一个是她在戏剧舞台上扮演的钟馗打鬼和嫁妹的系列；一个是她从早年到成为著名艺术家的过程的系列。影片把这样两个系列交织在一起的处理极富深意。两个系列通过精心安排的交替给人以联想性提示，从而成为影片的强烈的情绪感染力的源泉：戏剧舞台的片断系列不过是她整个生活历程的高度凝缩。只要稍加注意就会发现，在整个观影过程中，感染力往往发生在观看戏剧片断系列的时候，但感染力的根源却在于生活片断系列。在这里，我们可能更容易理解艺术性的真正秘密：一个人的全部生活体验（不管是痛苦，还是幸福，或是这两者的交融。）被升华为这个人在她的戏剧生涯中所扮演的角色。因此，要理解这部影片，了解秋芸所扮演的角色的深层含义是必要的。

我们先提一个问题：秋芸是一个女性，但她为什么正当青春期（即第二性征开始出现时期）却成了一个“假小子”呢？影片试图告诉我们，原因出在她童年时的一件事，这件事对她成为现在这样的艺术家有着重要的影响：一天晚上她看到了她母亲和她的没有父亲身份的父亲在草垛下的情景。她看到了不应当看到的情况。这件事对她的刺激，影片是通过她撕肝裂胆地狂叫、奔跑，后摔倒在地这样一些动作来表现的。她不能容忍这个没有身份的人，因为她有着一个非常好的并被标明了身份的“父亲”。第二天，她竭力想把昨天晚上只是看见了一个“后脑勺”的人找出来，但她失败了，因为她发现，这样的“后脑勺”太多了。她愤怒地拍着所有向她表示好意的“后脑勺”。影片就这样向我们展示了她的

悲剧性命运的起点。

我们接着看到，她在跟她的男性小伙伴们作出嫁游戏时愤然地宣布：永远不做新娘子。她以这样一种方式表达了她不愿再成为一个女人（象她的妈妈）的潜在意愿。在影片中她对母亲的疏远和对父亲的亲近表现得很明显。她的童年伙伴二娃哥的背叛更加深了这种意愿。由于这一背叛，她象征性地经历了一次她妈妈所经历的那种“耻辱”：二娃把她摔倒在地，并压在她身上。影片这一象征男性对女性的胜利和征服的细节非常重要。它告诉我们，一个人在社会生活乃至艺术生活中扮演什么角色是有着深刻的心理背景的。

随着她不断成熟，她开始处于一种明显的焦虑之中：她渴望成为一个真正的女人（真闺女），但又惧怕成为她。当她所爱慕的张老师向她表白爱情时，她虽然表现得很有情意，但还是拒绝了。在影片结尾，两个片断系列融汇在一起——在秋芸和钟馗的对话中，钟馗对秋芸说：“我就是你，你就是我。”这似乎是一个暗示，钟馗的形象不过是秋芸自身的矛盾和焦虑的必然结果：钟馗是鬼，但却在打鬼；钟馗已不是人，但却在找人（为了嫁妹）。就是说，钟馗是一个高度凝缩并经过移植的形象。

按照一般情况，她也许更应当扮演她母亲曾经扮演过的钟馗妹的角色。可是自从发生了那件事以后，对她来说这已不大可能了。这不仅是因为她自己不愿意，而且也因为以秋芸父为代表的“父法”不允许她这样做。因此，她所扮演的钟馗，既与她早年的心理创伤有关，又与她对“父法”的妥协有关。

影片没有简单化地处理这件事。影片力图给我们造成这样一种印象：在一个人成长的关键时刻，要在各种可能的发展方向中进行选择是一件极其困难的事情。我们看到，她的非常成功的“救戏”给了她一个很好的机会，但同时也透露了她长期以来对男性角色心驰神往，生于斯而又泯于斯的内心秘密。在这件事上，父亲对女儿的举动表示了极大的忧虑。因为他充分估计到戏剧生涯

对于一个女人来说所要承担的风险：演男角被人欺侮；演女角又容易走她母亲的道路（作为“父亲”，他不愿意看到妻子的经历在“女儿”身上重演）。秋芸父亲的忧虑后来被证明是正确的，而且被证明它对秋芸的成长起了相当大的作用。在这个忧虑中表现出一个被标明为好男人的人对于好女人的期望和对于坏女人的恐惧。父亲的忧虑的确在影响着她，但在她还没有下决心饰钟馗以前，向男性性格发展已是主要的。影片通过她给戏班学员模仿张老师的作派表现了这一点。这并不是说在她的性格发展中没有产生过任何犹豫。影片表现了她为张老师在扮演武生中的刚烈、英俊和帅气的表演所震动，爱慕之情油然而生。作为对这次震动的一个反应是，她要扮演一个女性角色，成为一个真闺女的愿望萌发了，但她很快就被张老师的并不充分的道理说服了。

这样我们也许更清楚她后来既没有扮演女角，也没有扮演男角，而是扮演了一个丑鬼——钟馗的原因所在了。她之所以决定终生扮演钟馗，难道不正是为了逃避男人的陷害、女人的悲剧——给“妹妹”找一个不使她逃走而又有身份的好男人吗？在这里，钟馗嫁妹的含义便极为明显了。关于钟馗“打鬼”，据说来自唐玄宗的一个梦。宋沈括《梦溪笔谈·补笔谈》载：“禁中有吴道子画钟馗，卷首有唐人题记曰：‘明皇开元，讲武骊山，还宫痞作，将逾月。忽一夕梦二鬼，一大一小。其小者衣绛犊鼻，屣一足，跣一足，窃太真紫香囊及上玉笛，绕殿而奔。其大者戴帽，衣蓝裳，袒一臂，鞚双足，捉其小者，刳目而啖之。上问大者曰：‘尔何人也？’奏曰：‘臣钟馗氏，即武举不捷之士也，誓与陛下除天下之妖孽。’梦觉，痞若顿瘳，而体益壮。乃召画工吴道子，告知以梦，曰：试为朕如梦图之。道子奉旨，恍若有睹，立笔图以进。上大悦，劳之百金，批告天下。’观此题记，似始于开元时。……然则钟馗之名由来远矣，非起于开元之时，开元之时始有此画耳……”即使不用弗洛依德的方法来解释这个梦，这个梦的中心也是明显的，即皇上的病被治好了：“痞若顿瘳，而体益壮”。病是怎么治好

的呢？是由于钟馗捉到了鬼“剜目而啖之”的结果。这个梦还提到，那个被吃掉了眼睛的小鬼盗窃了杨贵妃的紫香囊和皇上的玉笛。就是说，皇上的病被治好了至少与三件事有关。这三件事的含义在精神分析的背景中是不言自明的：紫香囊是恋物症的对象，眼睛是窥视的器官，玉笛是升华活动的工具。这个梦似乎暗示唐玄宗在潜意识中认识到文化与性的这样一种关系：文明即是一种象征的去势。这样一来，所谓“打鬼”以及“消灾祛病”的含义也就显示出来了。然而钟馗这一形象本身的内在矛盾也就暴露出来了。

影片的潜在意义在于向我们展示了一系列相互矛盾的关联。秋芸在艺术上的巨大成就是以她在现实生活中的彻底失败为代价的。就是说，她在生活上失败得越惨，她在艺术上就成功得越辉煌。这一逻辑以某种方式表现在钟馗这一形象上。钟馗这个高度凝缩和移植的形象同样确立了一个自相矛盾的关联：一个女性由于她的缺失而对于这一缺失态（象征性的去势）不断加以追求。在如此矛盾的关联中，其结果当然是毫无意义和徒劳的。她的成功就是她的失败，她的失败就是她的成功。因为她也许还不知道，她要打的鬼正是她所热烈企求的。关于她的缺失，影片多次加以提示：当秋芸躲进女厕所被“发现”后，一个男人提出要对她进行“鉴别”；影片快要结束时，她的接生婆再次道出她的缺失。总之，所有这一切都是由于她生活在父法秩序的笼罩之中，这一秩序确定了她的双重缺失和永恒矛盾。可是，这一秩序本身很值得我们对它提出质疑。

天堂电影院

(Cinema Paradiso)

意大利、法国1988年联合出品
编剧：朱塞佩·托尔纳托雷
导演：朱塞佩·托尔纳托雷
主要演员：菲利普·诺瓦莱（饰阿尔夫莱多）
雅克·佩兰（饰萨尔瓦多）
萨尔瓦多·卡西奥（饰童年萨尔瓦多）
马尔科·列奥纳尔迪（饰青年萨尔瓦多）

著名电影导演萨尔瓦多·迪·维塔，在罗马接到母亲从故乡西西里打来的电话，得知老放映员阿尔夫莱多谢世了。他回忆起逝去的岁月：第二次世界大战期间，在一个名叫姜卡尔多的小村庄里，8岁的托托（萨尔瓦多）因父亲失踪不得不到教堂去干活。教堂里，放映员阿尔夫莱多经常为当地电影审查官阿代尔费奥神父预先放映即将公映的影片。每当银幕上出现“色情镜头”时，神父就在观众席摇铃。阿尔夫莱多就把纸条作为记号插进本来转动着的胶片里。托托总是饶有兴致地边看影片边观察审片过程。他请求老放映员将剪下的接吻镜头的胶片送给他。一夜，托托珍藏的胶片起了火，险些将他的小妹妹烧死。为了让更多的观众看到电影，阿尔夫莱多搞了一次露天放映。结果胶片起火，烧瞎了他的双目，也烧毁了天堂电影院。从火中救出阿尔夫莱多的托托，长大后当上了新建影院的放映员。他开始拍一部纪录本镇生活的影片。出现在镜头前的少女艾列娜引发了托托的爱情。后来，托托去军队服役，艾列娜离开小镇去上大学，他们的爱情便

就此告终。托托听从阿尔夫莱多的劝告，离开故乡，成为一名电影工作者……20年后，托托回到阔别的故乡参加阿尔夫莱多的葬礼。他看到，天堂电影院已成一片废墟。他收到阿尔夫莱多留给他的一包遗物，那是一盘由被剪下来的雷诺阿、维斯康蒂、弗立茨·朗、约翰·福特以及卓别林、基顿、劳瑞、哈代、斯特劳亨、丽达·海沃思等人的电影中的接吻镜头组接起来的影片。

对生活于俗世的人们，电影院也许正是一座尘世的天堂。《天堂电影院》中出现的人物，无论是著名的电影导演、放映员还是观众，都呈现出一种特殊的生活态：与电影的联系远远超于日常生活。他们活动的中心场景是电影院。与此相关，似乎他们生命的主题也是电影。动人心弦的是，电影中的爱情镜头被一一剪断，当人们把它重新连接在一起时，这个令人怀想、沉思、感慨的主题显得更加悠远而有力。

回忆形成了影片的基本构造。缅怀之情又自然而然倾泻于回忆之中，成为一种绵长的格调。天堂影院的兴衰，极为确定而又充满情感地与一种文化的兴起与衰落相对应。不断的闪回镜头与现在时空镜头交叠映现，小托托成长为大导演，当年的放映员已辞别人世，昔日爆满的影院在一瞬之间化为灰烬。这种极为强烈的对比手法，使影片中的时空变化获得了展露时空本身的强大魅力。

阿尔夫莱多作为天堂电影院的放映员，与影院这个场景主题，与观影这一动作主题，完成了一种真正意义上的姻缘。他和他的电影观众，代表着电影“黄金时代”的最纯朴、最彻底的电影文化倾向。表面上看，阿尔夫莱多不过是一位尽心尽责的放映员。除去保存被剪下的“色情镜头”胶片和对小托托的友爱之外，他似乎只是一个普普通通，有些倔犟，有些幽默感的放映员。他对自己的命运和对电影被审查后删剪的命运一样，有些漠不关心。阿代尔费奥神父的意旨象神的意旨一般作用于阿尔夫莱多的删剪

动作。可是，有趣的是，他默默地把一个又一个爱情之吻连在一起，用电影中的爱情表达了他对爱情的向往，对爱情的信念，以及他冷静的外表之下的热烈的心灵。在影片中，阿尔夫莱多的面庞身影只出现在闪回镜头中，这意味着他只属于那逝去的难忘岁月，只属于那个相信电影中的世界甚于相信现实世界的西西里乡村文化，只属于那含蓄隽永的品格和古老淳朴的时代。

阿尔夫莱多是一个“不变”的主题。与此相对，萨尔瓦多是一个“变”的主题。在阿尔夫莱多的促动下，他离开了西西里，从一个观众，从一个放映员变成了电影的作者。这种身份变化的背后，隐藏着一个深刻的秘密：小托托进入了爱情角色。在童年他便观看了许多爱情镜头。然而那时他还只是“爱情的观众”。终于有一天，他成了爱情中的男主角。在风里，在雨里，在黄昏，在黑夜，他守候在女主角的窗下，苦苦地盼望着艾列娜投入他的怀抱。美梦终于成真。可是，美梦又终究为幻：艾列娜从他的生活里消失得无影无踪，留下的只是那部纪录片中她初临小镇的一组镜头。不知不觉中，小托托衍变成悲剧爱情的主人公。生活中的爱情场景与银幕上的爱情场景一样，在缠绵悱恻中透出一股永恒的动人魂魄的芬芳。作为导演的萨尔瓦多，会拍一些怎样的影片呢？朱塞佩·托尔纳托雷巧妙地暗示我们：爱情一定是萨尔瓦多电影的主要场景，主要镜头。

阿尔夫莱多就象天堂电影院的脉搏，一旦他的生命终止，影院的生命也便随之消逝。他和它一起，培养了以托托为代表的新一代人。尽管如此，电视机还是无情地将他和影院的观众夺走，历史无情地宣告了那一时代的终结。托尔纳托雷把他个人对电影的迷恋，把他关于那个电影至上的时代的记忆，融进了影院生活的场面中。他说：“天堂电影院并不仅仅是间放映厅。对我来讲，这是一个奇特的、文化与社会启蒙的地方。一代意大利人曾在这里受到熏陶。我倾向于认为，电影院对一个人来讲或许可以说是一种生活目的，在影片和他本身，和他的愿望、期待之间，也许

就存在着一种联系。”

虽然阿尔夫莱多告诉托托：“生活不象电影上演的那么好，生活比电影苦。”但是，托尔纳托雷并没有着力去表现40年代到50年代贫困、落后、黑手党活动猖獗的西西里生活。生活的艰辛痛苦，在小托托聪慧、天真的目光下得到了净化。在这里，作者有意使成年萨尔瓦多与童年托托的眼睛处于同一视角。成年萨尔瓦多的回忆与童年托托的儿童位置（即旁观的位置）避免了对生活苦难的投入。影片的焦点在影院生活上，影院生活之外的日常生活显得有些微不足道。这，正是我们应该命名为“回忆效应”的结果：在回忆中，苦难被淡化了，成了弥足珍贵的欢乐和爱情的布景；现实被虚化了，艺术或近似于艺术的生活感觉突现在蓝色的记忆苍穹之上。

结果是，偌长一段历史，几十年的光阴，偌大一个西西里以至整个意大利，不过凝聚为一个场景——天堂电影院；不过浓缩成一个记忆——关于观影的记忆；不过是一组镜头——爱情之吻的组接。也许，人们付出终生的苦难作为代价，换回的不过是作者所暗示给我们的关于“天堂”生活的设想。同时，我们也许还可以获得另外一个暗示，电影作者不过是从众多生活场景、众多人物、众多事件中剪接出最精彩的片断以组成“爱情”的人。与这一暗示相关，影片中大量使用的让·雷诺阿等人的电影片断，又让我们想起电影的全部历史。

这是一部自传性影片。年轻的作者朱塞佩·托尔纳托雷似乎因为他曾经遵从了“千万不要回来，千万不要怀乡”的叮嘱而格外急切地通过影片回到了过去，回到了故乡。影片中柠檬的空镜头，花了四个月、在六个不同的小镇拍成的姜卡尔乡村背景的一系列镜头，扮演托托的西西里儿童演员和扮演阿尔夫莱多的菲利普·诺瓦莱，无不渗透着作者饱满的怀旧之情。影片既透露出移居他乡、徒怀往事、饱经世事沧桑者的冷静而热切的人生记忆，又体现了一种超然的、信念感很强的生活姿态。托尔纳托雷似乎

在有意告诉我们：1960年那个静寂的下午，在一家烟雾腾腾、挤满观众的影院中第一次看电影的那个4岁的孩子，为什么爱上了电影，并且当上了编剧和导演。

本片获1990年美国奥斯卡最佳外语片奖。

危险的交往

(DANGEROUS LIAISONS)

美国华纳兄弟公司1988年出品
编剧：克里斯多夫·汉普顿
导演：斯蒂芬·弗里尔斯
摄影：菲力浦·鲁斯洛
主演：约翰·马尔科维奇（饰瓦尔蒙子爵）
格伦·克洛斯（饰梅特伊侯爵夫人）
米歇尔·法伊（饰杜维尔夫人）
乌玛·瑟曼（饰赛西尔）
基纽·里夫斯（饰唐瑟尼骑士）

故事发生在法国大革命前夕。贵族出身的赛西尔小姐要出嫁了，她未来的丈夫是梅特伊侯爵夫人的旧情人席尔库尔伯爵。为了破坏赛西尔的名声，梅特伊侯爵夫人唆使另一个旧情人瓦尔蒙子爵引诱赛西尔失身，并许愿事成之后与瓦尔蒙共度良宵。瓦尔蒙本来就同侯爵夫人藕断丝连，便满口应允。双方约好以书信为证。

瓦尔蒙正迷恋着杜维尔夫人，她是一位虔诚的基督教徒。她拒绝了瓦尔蒙的求爱，这反倒激起了瓦尔蒙更大的热情。瓦尔蒙为了更好掌握杜维尔夫人的心理，收买了她家的仆人，致使杜维

尔夫人的私人信件落入瓦尔蒙手中。在一封致杜维尔夫人的信中，有人揭发了瓦尔蒙私生活不检点，瓦尔蒙恼羞成怒。此人正是赛西尔的母亲沃朗日夫人。瓦尔蒙决计报复，他要征服赛西尔，达到打击沃朗日夫人、讨好侯爵夫人、满足自己虚荣心和情欲这样一箭三雕的目的。

天真善良的赛西尔正与正直忠诚的唐瑟尼骑士相恋。瓦尔蒙子爵自告奋勇为他们传递书信，穿针引线，从而骗取了骑士的友谊与姑娘的好感。他把握时机将赛西尔奸污了。同时，他对杜维尔夫人步步紧逼，最后以寻短见相威胁，迫使杜维尔夫人终于投入他的怀抱。在瓦尔蒙授意之下，赛西尔写给唐瑟尼骑士的信以及杜维尔夫人写给瓦尔蒙的信均出现在梅特伊侯爵夫人手中。瓦尔蒙为自己的胜利欣喜若狂。他甚至怀疑自己是否真的爱上了杜维尔夫人。然而，当瓦尔蒙按梅特伊侯爵夫人的要求抛弃了杜维尔夫人时，他发现梅特伊侯爵夫人早已将年轻的唐瑟尼骑士召到自己的身边，取代瓦尔蒙作自己的情人了。瓦尔蒙要求侯爵夫人悬崖勒马，而侯爵夫人只回答了两个字："开战"。结果，瓦尔蒙子爵在与唐瑟尼骑士的决斗中，死于剑下，鲜血浸红了雪地。瓦尔蒙在临终前将梅特伊侯爵夫人与他的往来书信交给了年轻人。

瓦尔蒙决斗身亡的消息传来，杜维尔夫人伤心致死，年仅二十二岁。赛西尔进了修道院，唐瑟尼骑士客居异国。这一丑闻使梅特伊夫人名声扫地。不久，一场天花使她毁了面容。她望着镜子，用双手掩住那衰老丑陋的脸庞。

这部影片是根据法国作家肖德拉·德·拉克洛(1741—1803)的同名书信体小说改编的。拉克洛本人出身贵族家庭，从十八岁进入炮校后，开始了他的军队生涯。大革命时期，他是雅各宾党机关报的撰稿人之一。但由于他同贵族的关系，曾几度被捕入狱，险些掉了脑袋。从热月革命后至他离世，他一直在军队中服务。他一生中写过诗歌、戏剧与文艺评论和政论文章。但是他的代表

作品是《危险的交往》。在法国文学史中，没有一部小说比这部作品更遭厄运的了。此书一问世，便被扣上了“亵渎宗教”的帽子。十九世纪中，它被列为禁书。二十世纪初，文学史对它只字不提，只是到了近代，情况才有了变化。人们开始发表有关它的论文与专著。1959年，法国导演罗杰·瓦吉姆将《危险的交往》搬上银幕，由法国著名影星钱拉·菲立浦饰演瓦尔蒙子爵，让娜·莫罗饰梅特伊侯爵夫人。四十年后的今天，正值法国大革命二百周年之际，英国著名戏剧作家克里斯多夫·汉普顿经过从小说到戏剧的改编后，又将自己的同名戏剧改编为电影，由英国新电影的代表斯蒂芬·弗里尔斯执导。由法国著名电影编剧让—克洛德·卡里耶编剧，美国著名导演米洛斯·福尔曼执导的另一部影片《瓦尔蒙》也在拍摄中。这部文学作品的翻译本及戏剧改编本在世界各国纷纷出版，足见它的强大生命力。

《危险的交往》将日渐没落的法国贵族阶级推到前台。那温文尔雅的仪态掩遮不住梅特伊夫人的搔首弄姿和舞权弄术，那风度翩翩的举止掩盖不了瓦尔蒙子爵的虚情假意和口蜜腹剑。梅特伊与瓦尔蒙都把操纵别人、征服异性做为自己的乐趣，以伪善的面孔、欺诈的手段骗取他们进攻对象的信任与好感。接下去是占有、玩弄对方，并津津乐道对方的痛苦。到头来他们一个送了性命，另一个遭人唾弃。拉克洛为我们描绘了身处火山口上的贵族形象。如果说博马舍的《费加罗的婚礼》是以平民对贵族的反抗预言法国大革命之必然到来的话，拉克洛的《危险的交往》则以贵族内部之腐化、堕落与倾轧解释了革命获胜的深刻原因。波德莱尔说：“没有什么能比伤风化的小说更能说明和解释革命的了。”这或许是在法国大革命胜利二百周年的今天，人们如此热衷于这部作品的主要原因。

《危险的交往》最有魅力之处在于透过那个魔鬼般的隐秘的合同，我们认识了一对魔鬼情人：梅特伊侯爵夫人和瓦尔蒙子爵。他们的邪恶之处在于他们令人吃惊的伪善。在那些滚烫的动人的

情话之下却跳动着冰冷、狡诈的心。梅特伊夫人是个地道的女“答尔丢夫式”的人物。在梅特伊自己看来，造就她这种伪善性格的是社会上的男女不平等：“这种双方互加的、大家也都乐意接受的桎梏（用一下爱情上的行话吧！）唯有你们才能随心所欲地收紧或砸烂……假如不幸的女人首先忍不住枷锁的重压，企图摆脱，或者只是企图掀动一下，她冒的是什么样的风险呢？……她得小心翼翼地打开这样的桎梏，而你们只需一砸了事……我这人生来就是为了制服你们男性，给女性复仇的。”侯爵夫人大概是最早的女权主义者了，她以操纵男女私事为业，最后弄得头破血流，无颜见人。扮演侯爵夫人角色的女演员格伦·克洛斯是好莱坞近年来上升的明星，她在此之前已获得过两次奥斯卡奖提名。她很欣赏梅特伊夫人的角色，认为她是二百年来文学作品中写得很好的一个：“她生活的时代，是一个充满伪善和欺诈的时代。她看见人们如何被人操纵。因此她决心要自己去操纵别人，而不要被别人操纵。”从此意义上讲，侯爵夫人也是她时代的牺牲品。正是把握住这样的心理，克洛斯扮演的夫人形象才不单是一个女权主义者。当然，这丝毫不影响梅特伊夫人形象在二百年后的女权主义运动中的种种印痕：八十年代的女权主义者们为自己的轻率而受到惩罚。格伦·克洛斯在61届奥斯卡奖的角逐中再获提名。

整个影片呈现出舞台剧风格。这一方面来自于编剧汉普顿的戏剧原型，另一方面归于导演斯蒂芬·弗里尔斯的有意追求。他要突出地表现贵族间的阴谋手腕，便一改自己的纪实主义风格，采用了戏剧式的处理。影片的人物对白充满着“沙龙气息”。与梅特伊侯爵夫人冷酷的高傲相辉映的是瓦尔蒙子爵专制的厚颜，他们是天造地设的一对宝贝：“我喜欢瓦尔蒙，尽管他是个十足的坏蛋，他勾引女人不是出于作恶之目的，而是出于职业要求……”弗里尔斯准确地把握住了原著中的人物性格，执导出这部忠实于原著的《危险的交往》。

“此书在燃烧，却是像寒冰一样在燃烧。”波德莱尔的称道，同

样适用于斯蒂芬·弗里尔斯导演的影片。

1988年,《危险的交往》荣获美国奥斯卡最佳影片提名。

基督最后的诱惑

(THE LAST TEMPTATION OF CHRIST)

美国环球影片公司1988年出品

根据尼科斯·卡赞察基斯的小说改编

编剧:保尔·施拉德

导演:马丁·斯科塞斯

摄影:米凯尔·巴尔豪斯

主要演员:威廉·达福:(饰耶稣)

哈威·凯泰尔:(饰犹大)

巴巴拉·赫尔希:(饰末大拉的马利亚)

耶稣是个木匠,罗马人让他做十字架用来处死反叛的犹太人。看到被钉在十字架上的血淋淋的肉体,耶稣恐惧不已。一方面他感到自己负有拯救人类的使命,另一方面又不得不为罗马人做十字架,他陷入深深的精神矛盾中。他曾爱过表妹末大拉的马利亚,后来末大拉的马利亚沦为妓女。一次她见到耶稣,要求他与自己在一起生活,耶稣拒绝了。末大拉的马利亚责备耶稣怯懦,从心里瞧不起他。

犹大接到了犹太人反罗马宗教组织的命令,要他杀死耶稣。犹大没有这样做。他与耶稣一起布道。路上,耶稣营救了受人侮辱的末大拉的马利亚,并收了一批门徒。犹大认为耶稣可能是救世主,便引他去见施洗约翰。施洗约翰不相信耶稣关于爱的主张,认为上帝希望于人的是恨。耶稣来到旷野、山间,他在大自然中行走、狂喊、受尽皮肉之苦,经过了40个昼夜的考验。施洗约翰

要耶稣替上帝布道，耶稣接受了这一建议，准备进入耶路撒冷。

施洗约翰被杀害，耶稣向魔鬼宣战。奇迹出现了：他使盲人复明，变水为酒，并使拉撒路起死回生。反罗马的犹太入宗教组织杀死了被耶稣救活的拉撒路，借以破坏耶稣越来越大的影响。

进入耶路撒冷后，磨刀霍霍的犹太人询问耶稣怎么办，耶稣因手上现出血点而晕倒。一场血战开始了。耶稣明白了自己的使命，他让犹大向罗马人告发自己，将自己钉上十字架。犹大带领罗马士兵抓住耶稣，施以酷刑。

撒旦扮成天使欺骗耶稣，说他的父亲上帝宽恕了他，他可以过正常人的生活。耶稣受到诱惑，走下十字架，与末大拉的马利亚结为夫妻，并生一子。末大拉的马利亚死后，他又与两个女人生活在一起，儿孙满堂。

耶路撒冷燃起大火，行将就木的耶稣在病榻上接见来访使徒。犹大指责他背信弃义。耶稣恳请上帝宽恕，请求将自己重新钉到十字架上。在十字架上他仰望苍天，嘴角上却带着微笑……

正如在这部影片片头援引《基督最后的诱惑》的原小说作者尼科斯·卡赞察基斯的话所述，这是一部表现“肉体与精神、灵魂与实在冲突”的影片。而这场冲突集中体现在耶稣身上。耶稣并不是个天生的完人。他生性懦弱，遇事寡断，在血腥的暴力行为下他胆怯，在异性的引诱下他犹豫不决。在犹太人与罗马人不可避免的战争面前，他又显得如此软弱无力，手上出现的血点似乎印证了施洗约翰关于上帝希望于人的是仇恨的话语。他晕倒了，一切爱的奇迹均被淹入血海之中。相形之下，在斯科赛斯的影片里，犹大的形象倒显得坚定、果敢、正义凛然。甚至他将耶稣出卖给罗马人，也是在耶稣自己授意之下所为。所有这些，无疑都是对于基督教义的重新阐释。更有甚者，影片中竟然出现了耶稣与妻子末大拉的马利亚同房以及受两姐妹诱惑的镜头。他已完

全从人们心目中“上帝之子”的形象降为一名普通百姓了。这一切正是影片导演斯科塞斯所刻意追求的。从传统意义上讲，耶稣总是以神的面貌出现：无论走到哪里，他都容光焕发，头上罩着一层光环。大家都知道他与众不同……而卡赞察基斯的视角最有魅力之处，在于耶稣首先是个人。即是说在一个时刻里，他理解并承受着常人身上的痛苦、欲望、情感乃至弱点……观众看到耶稣以人的面貌，尽其全副身心地奋争以逐步实现他那天赋的使命。正是由于这种双重性——人性与神性，他生活的每一刻既是冲突又是胜利。在《基督最后的诱惑》里，斯科塞斯把一个充满内心斗争、历经种种磨难与考验才逐步意识到自己是人类救世主的耶稣形象搬上银幕是引人深思的。源于希腊、罗马文化的西方文明赖以支撑的精神支柱是基督教。基督教在千百年中不断重复着“忠于上帝”，“热爱你的近邻”等善良仁爱的信条，可两次以欧洲为中心的世界大战，却把数以千万计的生灵杀戮、惨绝人寰的种族灭绝等血腥的现实推到人们面前。“上帝在哪里？”所有曾经占据人们心灵的那些美好信仰日渐衰微，人们心灰意冷，“上帝不在了”的说法广为风行。形形色色的现代主义思潮纷纷向上帝宣战，从二战后至今从未停歇。这期间，全球范围内局部的战争从未中断，世界每天都在流血。在斯科塞斯的眼里，这个“以眼还眼、以牙还牙”的世界是一个盲人国。

早年一度企望做牧师的斯科塞斯，多年来有把耶稣搬上银幕的愿望。斯科塞斯的少年时代是在纽约小意大利区度过的。他目睹贫穷、罪恶、歧视、暴力，心中忿忿不平。对走私犯、盗窃犯、杀人犯与不法分子到教堂做祈祷或忏悔，他疑惑不解：人性深处是否有个模糊层？在那个深层里，善与恶是并存的。如果基督活到现在，他肯定会生活在妓女和吸毒者中间，因为后者是被社会所歧视的人，也是最需要他的人。斯科塞斯的影片，代表着一代西方人对于上帝的再认识。

这是一部仅有 600万美元投资的影片。尽管如此，影片不乏

史诗般的气势。片中大量出现了血淋淋的场面与火焰升腾的景象，充满地狱般的色彩。其中耶稣在荒山峻岭、旷野田间奔走、有时又坐在山巅，时而狂喊，时而静思地与上帝直接交流的那场戏最为精彩。它活脱脱地表现了在精神上陷入巨大矛盾、肉体上被欲望与压抑折磨得扭曲了的普通人——耶稣。

这部影片同斯科塞斯以前的影片中所表现出的纪实主义倾向不同，由于场景变换少，对话多，故而显出浓重的舞台剧倾向。再加上影片炼狱般的色彩，整个影片酷似一部莎士比亚式的戏剧。这一点，在影片结尾，基督重新被钉在十字架上的那场戏里尤为突出。正是基于这些特点，斯科塞斯选择了功底深厚、训练有素的舞台演员威雷·达福来扮演耶稣。而末大拉的马利亚由1987年获戛纳国际电影节最佳女演员奖的芭芭拉·赫尔希担任。赫尔希对于角色有着深刻的理解与感情。是她将卡赞察基斯的小说推荐给斯科塞斯，并在斯科塞斯还未有拍摄影片计划时就向他表示："如果你决定拍此影片的话，别忘了我要演末大拉的马利亚。"阵容强大的演员们的出色表演，给这个影片带来了一定的成功。

影片在美国上映时，一些教会人士及群众对影片进行了抵制。他们发动了大规模的抗议活动，利用电台、报刊、电视作种种宣传，反对这部影片。10月23日在法国巴黎上映此片时竟然发生了爆炸影院事件。围绕着《基督最后的诱惑》一片引起的轩然大波，是斯科塞斯始料不及的。他在接受采访时说："99%的指责这部影片的人都没有看过影片。""我从未想过要攻击神灵，我们只不过想为今天的人们画一幅更可及、更直接、更现实的肖像，而这对那些已有信仰的人并不需要。这部影片主要是面向那些没有固定信仰的人。""我把我的影片看做是一种信仰的行为，我认为真实地处理基督这个人物就是一个信仰的行动。"

斯科塞斯的血淋淋的影片一方面在于擦亮那些僵守信仰、不见现实的基督徒们的眼睛，另一方面旨在为那些没有信仰的人们寻找一种更易为他们所接受的基督信仰。所以，也有一些开明的

神职人员并不非难这部影片。他们认为斯科塞斯有权以自己的方式去解释耶稣。说到底,《基督最后的诱惑》不过是马丁·斯科塞斯的一个梦而已。

谁陷害了兔子罗杰

(WHO FRAMED ROGER RABBIT)

美国塔奇斯通影片公司、安布林娱乐公司、华纳兄弟影片公司1988年出品

编剧:杰弗里·普赖斯
彼得·西曼

改编、导演:罗伯特·泽梅基斯

动画导演:理查德·威廉斯

摄影:迪安·坎戴

主要演员:鲍勃·霍斯金斯(饰埃迪)
克里斯托弗·芬埃德(饰杜姆)
乔安娜·卡西迪(饰多洛丝)

著名的动物明星兔子罗杰与娃娃明星赫尔曼搭档,主演赫尔曼的动画系列片。可是罗杰近日怀疑自己的妻子、好莱坞动画片女歌星杰西卡有外遇,故而情绪无常,有时为了区区小事竟大发雷霆,使拍片工作一误再误。制片公司老板马鲁姆雇请了私人侦探埃迪,求他来证实杰西卡的不忠,以便让罗杰抛弃杰西卡,一心一意地拍电影。埃迪因弟弟特迪被动画片演员杀害,时时伺机复仇,此举正中下怀。

他从女友多洛丝处借来照像机,偷偷拍下杰西卡和极乐公司经理马仑在一起做馅饼的照片。罗杰看到照片后暴跳如雷。当晚,

马仑被人谋杀。

本地区的杜姆律师怀疑罗杰有罪，便派出黄鼠狼小分队传讯罗杰。此时埃迪已查明，马仑之所以被杀害，是因为他生前立下遗嘱：愿将好莱坞动画演员们居住的城市的地产权永远出让给这些曾为好莱坞带来巨额利润的动画片演员们。他与罗杰和解了，俩人一同隐藏起来。

事隔不久，制片公司老板马鲁姆也被杀害，谋杀正巧发生在马鲁姆正要指出罪犯之时。罗杰再度成为嫌疑犯。埃迪跟踪杰西卡，来到动画演员城，从杰西卡那里得知是马鲁姆逼迫杰西卡引诱马仑陷入圈套的，而杰西卡始终爱着自己的丈夫罗杰。

杜姆律师在马仑极乐公司仓库里私设公堂，准备用药水泡死罗杰和杰西卡。此时他已暴露出罪犯的真实身份。原来他企图霸占演员城地皮，修筑餐馆、加油站及快车道，谋取巨额利润。危难时刻，乔装打扮成动画演员的埃迪来了。他用计引诱杜姆律师的黄鼠狼卫兵狂笑至死，然后用一碾路机轧杜姆，杜姆竟然没被轧死。原来他是一名动画片演员。过去，正是他杀害了埃迪的弟弟特迪。埃迪用药水浇他，使他湿透而死。

兔子罗杰与杰西卡得救了，埃迪也和多洛丝相聚在一起。马仑的遗嘱付诸实现。动画演员城欢天喜地，庆祝胜利。

《谁陷害了兔子罗杰》是一个充满独创精神与发明的影片。它将真人与动画人物结合在一起，动作自如、协调、天衣无缝；情节起伏、跌宕，引人入胜。影片音响效果丰富多彩。英国著名影星鲍勃·霍斯金斯和一大群动画片人物搭档，在一个银幕空间演出。他是如此进入角色，以至他看上去快成为动画片中的人物了。片中的动画人物诸如兔子罗杰、杰西卡等，性格鲜明，富有人情味；它们表演自然、酣畅，为影片带来迷人的光彩。导演罗伯特·泽梅基斯和动画导演理查德·威廉斯通过他们的合作为娱乐片作出了新的贡献。《谁陷害了兔子罗杰》吸引了无数成年人和孩子，

成为1988年美国最叫座的影片之一。美国1988年12月的《电影月报》评论声称:"不可否认,《谁陷害了兔子罗杰》是电影技术发展史上的一个里程碑。"

影片的特技效果是由曾经导演过《星球大战》的美国导演乔治·卢卡斯的"工业光与魔"公司制作的。影片首要的难题来自如何将平面的动画人物与立体的真人拍在一场戏里。为此,加拿大动画设计师理查德·威廉斯借助了新的科学技术手段,发明了光、影、色调多层次转换的摄影系统。当摄影机从动画人物移向真人或者从真人移向动画人物时,技师们用反画托遮挡住模糊的部分。在影片中出现了一千多个有特技效果的镜头,为了达到天衣无缝的效果,摄影技师们在有动画人物出现的时候,找到了一种定位方法,以便在摄影角度改变时进行灵活自由的摄影。在《谁陷害了兔子罗杰》一片中,"工业光与魔"公司发明了一套光学合成程序,每一个真人与动画同时出现的镜头都由以下14个画面合成:背景干版、背景中间正片、动画平光、动画逆光、动画中间正片、遮挡退光动画内部退光、网版内部退光、右侧阴影区内部退光,左侧阴影区内部退光、接合、黑色中心同背景干版结合、黑色中心同动画结合、最后合成。就这样,兔子罗杰与埃迪的故事在光与影中诞生了。

诚然,解决了合成画面的问题是至关重要的,但它远不是问题的全部。如果没有英籍导演理查德·威廉斯手下的三百名技术人员的通力合作,影片肯定不会达到现在的水平。在埃迪与兔子罗杰吵架一场戏里,有一个缓慢的摇镜头,此时的兔子罗杰应该在埃迪的床上不停地走动。移动的摄影机必须拍得令人信服,而不致产生"打飘"、"穿帮"。动画技师们将兔子的脚步移动和床的位置画成几何导游图,使得这一移动摄影生动、传神、准确无误。在另一场戏里,为了拍出兔子罗杰在埃迪的雨衣里乱动的感觉,埃迪的雨衣内部安装了无数的小手柄,它们由线联接,躲在一旁的工作人员按一定的规律拉动连线,造成物体在衣中动作的视觉

效果。而兔子罗杰将一个又一个的盘子碰碎在自己头上的戏，则借助了一个手臂端头带有金属钳的机器人完成。在每一个画面中，工作人员要将机器人巧妙地隐藏起来。在拍摄歌女杰西卡与马仑在酒吧间里调情的一场戏时，先用一个真人演员来做杰西卡的替身，模拟杰西卡完成调情场面，之后用凹版照像观察仪把他们二人身体相接触的部位记录下来，再换上杰西卡。用此办法拍出的视觉效果令观众惊奇不已。当然，也有一些场面，真人与动画人物的结合是无法表现的。如埃迪驾车载着兔子罗杰的戏，尽管在多数情况下是由一名技师躺在车里驾车，埃迪坐在比司机座位略高之处，画出来的汽车挡住技师。但在某些镜头中，埃迪本人也由动画代替了。

如果说《谁陷害了兔子罗杰》以其电子合成的画面，令人目不暇接的特技效果为电影技术发展史立下一个里程碑的话，那么影片在艺术上则显得平庸无奇，缺乏创新精神。影片一开始的几分钟那温厚的兔子罗杰与娃娃明星赫尔曼的表演一下子把我们带到了美国好莱坞卡通片的顶峰年代——40年代。无独有偶的是，以埃迪为主线的侦探故事使我们想起了以40年代为自己黄金时代的“美国黑色电影”。影片中大批曾为迪斯尼公司、华纳兄弟公司、米高梅公司和环球公司带来名誉与财富的诸如米老鼠、唐老鸭等等动画人物的出现更加增添了这种“怀念往昔”的情调。

这样一部影片的成本投资是高昂的（4500万美元）。大名鼎鼎的《外星人》的导演斯蒂文·斯皮尔伯格是这部影片的执行制片人。这部影片在美国的票房收入为 16770万美元，是美国1988年最叫座的影片之一。

看来，依据观众的心理挖掘新的表现领域，探索与完善电影技术手段，发展超级影片，似乎是电影与电视、录相竞争获胜的必然出路。尽管如此，西方评论家对此片的批评也不乏尖锐之词：“人们看完《谁陷害了兔子罗杰》，犹如从灾难、飓风或恶梦中走出来：疲乏、呆滞、耳聋、脑晕、恐慌、惊奇、忿忿不平……依据

人们广泛接受的标准对影片因素逐一检验，兔子罗杰并无独创性可言。”（法国《电影手册》412期）“人们对迪斯尼与斯皮尔伯格的联合期望过高。他们本来梦想它是感情与理智的结合，实际上却为一场金钱交易而失望。这部部分失败的影片象征性地标志着以技术与观众情趣来取代以真正创作为特点的一整批美国电影的破产。”（法国《正片》332期）。

笔 画 索 引

一笔

一年中的九天
一江春水向东流
Z

二笔

人鬼情
八部半（8½）

三笔

士兵之歌
广岛之恋
小城之春
小信差
马路天使
飞越疯人院

四笔

天国的车站
天堂电影院
公民凯恩
风柜来的人
月亮
幻觉
巴顿将军

五笔

末代皇帝
去年在马里安巴德
四百下
卡门
乌
鸟人
母亲
出租汽车司机
对话
幼儿园
圣诞快乐，劳伦斯先生

六笔

邦尼和克莱德
老井
西鹤一代女

早春二月
伊万的童年
似水流年
后窗
危险的交往
名誉
关山飞渡
安德烈·鲁勃廖夫
农奴
毕业生
红色沙漠
红高粱

七笔

玛丽亚·布劳恩的婚姻
远山的呼唤
走出非洲
芙蓉镇
花边女工
克雷默夫妇
两个人的车站
乱
阿拉伯的劳伦斯
阿基米德后宫的茶

八笔

现代启示录
林家铺子
奇怪的女人
呼喊与细语
罗生门
罗丝玛丽的婴儿
金色池塘
放大
法国中尉的女人

九笔

城南旧事
要热爱人
战地浪漫曲
战舰波将金号
星球大战
秋天的马拉松
音乐之声
美国往事
活下去
穿越欧洲的特别快车
神女

十笔

莫斯科不相信眼泪
党同伐异
铁皮鼓
资产阶级的审慎魅力
谁陷害了兔子罗杰
被遗忘的长笛曲

十一笔

黄土地
基督最后的诱惑
野山
野战排
野草莓
得克萨斯州的巴黎
猎鹿人
盗马贼
淘金记

十二笔

雁南飞
最后…班地铁
黑炮事件

十三笔

瑞典女皇
魂断威尼斯
楮山节考
裸岛

十四笔

愿望树
蜘蛛女之吻
精疲力尽

十五笔

稻草人

参 考 书 目

《**党同伐异**》 乔治·萨杜尔《世界电影史》,中国电影出版社1982年版 第117—119页。

《**战舰波将金号**》《爱森斯坦论文集》,中国电影出版社1962年版 第335—346页。

《**淘金记**》《卓别林电影剧本选》,中国电影出版社1979年版。

《**母亲**》 普多夫金:《论电影的编剧导演和演员》,中国电影出版社。

《**瑞典女王**》 萨杜尔:《世界电影史》,中国电影出版社。

《**神女**》《中国新文学大系(1927—1937)》第17卷,上海文艺出版社。吴永刚:《我的探索和追求》,中国电影出版社。

《**马路天使**》《五四以来电影剧本选集》(上),中国电影出版社。王汉川:《袁牧之对中国有声电影的贡献》,载《电影艺术》1985年第11期。罗伯特·佩恩:《伟大的嘉宝》,中国电影出版社。

《**公民凯恩**》 巴赞:《奥逊·威尔斯论评》,中国电影出版社1986年版。

《**一江春水向东流**》《五四以来电影剧本选集》(下),中国电影出版社。蔡洪声:《蔡楚生的创作道路》文化艺术出版社。

《**小城之春**》 程季华:《中国电影发展史》,中国电影出版社1963年版。

《**罗生门**》 梭罗门:《电影的观念》,中国电影出版社1988年版,第298—316页。《黑泽明自传》,中国电影出版社1987年版。

《**西鹤一代女**》 佐藤忠男:《沟口健二的艺术》,载《世界电影》

1991年第3期。

《**活下去**》 爱德华·默里:《十部经典影片的回顾》,中国电影出版社1985年版。徐崇温:《存在主义哲学》,中国社会科学出版社1986年版。

《**后窗**》 弗朗索瓦·特吕弗:《希区柯克论电影》,上海文艺出版社1988年版。

《**野草莓**》 《电影艺术译丛》1983年第6期。

《**雁南飞**》 《雁南飞》,中国电影工作者协会,1963年版。《北京电影学院学报》1987年第1期,第54—73页。

《**林家铺子**》 《电影艺术》1987年第5期。《论夏衍》中国电影出版社1989年版。

《**广岛之恋**》 《世界电影鉴赏辞典》,福建教育出版社1991年版,第275页。

《**士兵之歌**》 《Новаторство Советского киноискусства》 Москва《Просвещение》1986年第113—134页。

《**四百下**》 《北京电影学院学报》,1988年第1期。爱德华·默里:《十部经典影片的回顾》,中国电影出版社1985年版,第101—110页。

《**精疲力尽**》 《世界电影鉴赏辞典》,福建教育出版社1991年版,第304页。

《**裸岛**》 新藤兼人:《电影剧本的结构》,中国电影出版社1984年版,第61—98页。

《**去年在马里安巴德**》 《世界电影鉴赏辞典》,福建教育出版社1991年版,第357页。

《**一年中的九天**》 罗姆:《文学与电影》,艺术出版社1954年版,第1—29页。

《**伊万的童年**》 《伊万的童年专集》,中国电影工作者协会,1963年版。

《**阿拉伯的劳伦斯**》 《北京电影学院学报》,1988年第2期,

第110—136页。

《**农奴**》《农奴一从剧本到影片》，中国电影出版社。

《**早春二月**》《中外电影佳作赏析》，中国电影出版社1987年版，第172—188页。

《**八部半**》《电影艺术讲座》中国电影出版社1985年版，第625—647页。麦茨：《费里尼〈八部半〉中的"套层结构"》，载《世界电影》1983年第2期。

《**鸟**》《世界电影》1987年第2期。

《**红色沙漠**》1. M Atonioni Scripts, London, 1972 2. N Refkin Atonioni's Visual Language, Michigan, 1977

《**音乐之声**》《世界电影》1990年第3期。

《**安德烈·鲁勃廖夫**》Марк Зак:《Андрей Тарковский》Москва—1988。

《**穿越欧洲的特快列车**》《世界电影》1985年第5期。

《**邦尼和克莱德**》爱德华·默里：《十部经典影片的回顾》，中国电影出版社1985年版，第124—138页。

《**毕业生**》《世界电影》1988年第1期、1989年第5期。

《**放大**》N Refkin Atonioni's Visual Language, Michigan, 1977。《〈放大〉：自反的艺术》，载《当代电影》1992年第1期。

《**Z**》《世界电影鉴赏辞典》，福建教育出版社1991年版，第447页。

《**罗斯玛丽的婴儿**》乌利希·格雷戈尔：《世界电影史》(1960年以来)(下)，中国电影出版社1987年版。

William Kuhns Movie in America, South Brunswich, New York, Lodon 1978。

《**巴顿将军**》李幼蒸：《结构主义和符号学》，三联书店1987年版，第55—80页。

《**魂断威尼斯**》《ウイニコスンテイ集成》，日本フイルムア—

卜社1981年版。《世界电影》1987年第5期。

《呼喊与细语》《伯格曼自传》 台湾电影馆

Movies and Methods Edited by Bill Nichols, Berkeley L.A London

《资产阶级审慎的魅力》《世界电影鉴赏辞典》，福建教育出版社1991年版，第489页。

《要热爱人》《世界电影》1983年第3期。

《对话》《世界电影》1985年第5期

《飞越疯人院》《中外电影》1983年第1期。

《花边女工》 徐崇温：《存在主义哲学》，中国社会科学出版社1986年版。

《出租汽车司机》《世界电影鉴赏辞典》，福建教育出版社1991年版，第569页。

《愿望树》《И·зоркая：экран 88》，Москва《Искусство》1988，第110—118页。

《星球大战》 罗慧生：《世界电影美学思潮史纲》第26章，山西人民出版社1985年版。

《奇怪的女人》《奇怪的女人——格布里罗维奇电影剧本选集》，中国电影出版社1990年版。

Е·Габрилович：《КНИГА СЦЕНАРИЕВ》 Москва. гоеударственное издательство—искусство—1959。

《猎鹿人》 Movies and Oscar L·A 1984

《月亮》《当代电影》1989年第5期。

《ベルトルッチ、クライマックス・シーン》，日本筑摩书房1989年版。

《幻觉》 William Kuhns Movie in America, South Brunswich, New York, Lodon 1978

《克雷默夫妇》《克雷默夫妇》，中国电影出版社1981年版。

《秋天的马拉松》《世界著名电影剧本选》（苏联分册），海峡

文艺出版社1985年第1版，第88—131页。

《**现代启示录**》《电影艺术译丛》1980年第2期。韦勒克·沃伦：《文学理论》，三联书店版。

《**玛丽亚·布劳恩的婚姻**》《世界电影》1982年第5期，第168—222页。《北京电影学院学报》1986年第1期，第1—176页。

《**铁皮鼓**》《丧失了名誉的卡塔琳娜·布卢姆》，中国电影出版社1987年版。

《**远山的呼唤**》《外国电影剧本丛刊》(14)，中国电影出版社1982年版。

《**莫斯科不相信眼泪**》《苏联文学》1981年第1期第26—54页。

《**最后一班地铁**》《世界电影鉴赏辞典》，福建教育出版社1991年版，第657页。

《**金色池塘**》《世界电影》1982年第5期。《中外电影佳作赏析》(2)，中国电影出版社1989年版，第1—22页。

《**法国中尉的女人**》《世界电影》1988年第6期。《电影艺术》1992年第2期。

《**城南旧事**》《〈城南旧事〉—从小说到电影》，中国电影出版社。

《**两个人的车站**》《世界著名电影剧本选》(苏联分册)，海峡文艺出版社1985年版，第2—86页。

《**风柜来的人**》陈飞宝《台湾电影史话》，中国电影出版社1988年出版，第344页。

《**卡门**》《世界电影》1987年第4期。

《**幼儿园**》叶甫图申科：《娘子谷及其它》，作家出版社1963年版。

《**圣诞快乐，劳伦斯先生**》佐藤忠男：《大岛渚的世界》，中国电影出版社1990年版。

《**楢山节考**》《キネマ旬报增刊》1985年第7期第6号。《世界映画作品·記録全集》，日本キネマ旬报社1984年版，第320页。

《稻草人》《苏联电影回顾展》(见《丑八怪》),中国资料馆,1983年3月。

《天国的车站》《世界电影动态》1985年第7期。

《鸟人》《世界名片荟萃》,中国电影出版社1989年版,第476—479页。

《美国往事》《当代电影》1990年第1期。

《战地浪漫曲》《世界电影鉴赏辞典》,福建教育出版社1991年版,第749页。

《得克萨斯州的巴黎》《世界电影鉴赏辞典》,福建教育出版社1991年版,第772页。

《野山》《野山——从小说到银幕》,中国电影出版社1990年版。

《黑炮事件》《〈黑炮事件〉——从小说到电影》,中国电影出版社。

《走出非洲》乌利希·格雷戈尔:《世界电影史》(1960年以来)(下),中国电影出版社1987年版。

《阿基米德后宫的茶》《世界电影动态》1986年第6期。

《乱》佐藤忠男:《黑泽明的世界》,中国电影出版社1988年版。

《蜘蛛女之吻》《世界电影动态》1986年第1期,第26—31页。

《小信差》《世界电影》1987年第5期。

《野战排》《世界电影动态》1987年第4期。

《老井》《西部电影》1987年第4期。邵牧君:《〈老井〉品析》载《电影艺术》1987年第12期。

《红高粱》《当代电影》1988年第2期。陈孝信:《论〈红高粱〉的文化价值》,载《电影艺术》1989年第2期。郑敏:《保罗·迪曼的解构观与影片〈红高粱〉》,载《电影艺术》1989年第2期。

《末代皇帝》《北京电影学院学报》1989年第1期。

《被遗忘的长笛曲》《КИНО ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕС-

КИЙ СЛОВАРЬ》Москва《советская энциклопедия》1986年版、第375—376页。

《人·鬼·情》 袁珂:《中国神话传统辞典》上海辞书出版社1985年版、第281—282页。

《天堂电影院》《世界电影动态》1991年第12期。

《危险的交往》《世界电影动态》1989年第6期。

《基督最后的诱惑》《世界电影动态》1989年第1期。

通向电影圣殿

——北京电影学院影片分析课教材

中国电影出版社

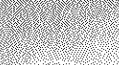
1993 北京

中国电影出版社

通向电影圣殿

——北京电影学院影片分析课教材

（京）新登字076号



ISBN 7-106-00721-8/J·0425

定价：8.70元

简　介

本书是北京电影学院文学系继《电影剧作概论》后编写的一部新著，也是他们的又一研究成果。撰稿者大部为该系才思敏捷的中青年教师。文章视点独特，个性鲜明并具有史料性、大众性和较高的学术价值。

本书论述了自本世纪20－90年代众多世界电影大师及著名编导的代表作品。

本书对于电影工作者、业余作者、攻读电影各专业的学生及电影爱好者均有重要参考价值。

主　编：王　迪

副主编：苏　牧

撰写人：（按姓氏笔划顺序）

马军骧　　王　迪

王志敏　　刘一兵

张献民　　苏　牧

胡　滨　　钟大丰

崔子恩　　戴锦华

责任编辑：王志平
封面设计：李勇新
版式设计：于　文
责任校对：骆　青

通向电影圣殿

中国电影出版社出版发行
（北京北三环东路22号）
北京丰华印刷厂印刷　新华书店经销
开本：850×1168毫米 1/32　印张：13.125　插页：10
字数：31 0000　印数 3001　6000册
1993年2月第1版　1994年2月北京第2次印刷

ISBN7-106-00721-8/J·0425　**定价：8.70元**